
رينيه ويليك
الهجـــوم
على الأدب
الأهالي
ترجمة: حنا عبود

الهجوم على الأدب

* الهجوم على الأدب
* رينيه ويليك
* ترجمة: حنا عبود
* الطبعة الأولى ٢٠٠٠

* **الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع**
سورية ـ دمشق ـ ص.ب: ٩٥٠٣ ـ هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩ ـ فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧
تلكس: ٤١٢٤١٦ ـ بريد الكتروني: ahali@cyberia.net.lb
* التوزيع في جميع أنحاء العالم:
* **الأهالي للتوزيع**
سورية ـ دمشق ـ ص.ب: ٩٢٢٣ ـ هاتف: ٢٢١٣٩٦٢
فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧ ـ تلكس: ٤١٢٤١٦

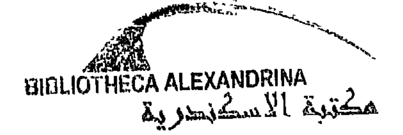
ع: ١٩٩٩/١١/١٩١١ ١ ـ ٨٠٩ و ي ل هـ ٢ ـ العنوان
٣ ـ العنوان الموازي ٤ ـ ويليك ٥ ـ عبود مكتبة الأسد

رينيه ويليك

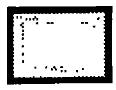
الهجــــوم على الأدب

ترجمة: حنا عبود

الأهالي



العنوان الأصلي للكتاب
Rene Wellek
The Attadk on Literature and Other Essays
The University of North Carolina Press 1982



كلمة المترجم

تلعب الترجمة دوراً هاماً في إغناء الفكر النقدي، عندنا وعند غيرنا، فاستقبال الثقافة الأجنبية يعني من باب أولى التمهيد لقيام فكر مقارن فيصبح استيعابياً من جهة، ومنفتحاً من جهة أخرى. وقد لوحظ في المدة الأخيرة ازدياد الترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى.

لكن الناقد ليس تمثالاً. إنه كائن حي قد يعدل من نظرياته، بل قد يغير من مواقفه وآرائه. ومهمة الترجمة في هذه الحالة تقديم الكائن الحي وليس التمثال. وبذلك تجعل القارىء يلمس المنعطفات لدى هذا الناقد أو ذاك، وتدخله في عمق الفكر النقدي ولا تبقيه طافياً على السطح، فالمنعرجات البالغة الدقة تثير التفكير أكثر من الخطوط العامة للنظرية النقدية، وتحرض على طرح الأسئلة على النص النقدي.

يعتبر رينيه ويليك من كبار النقاد الذين تحدثوا عن منعطفاتهم الفكرية بصراحة وقلب مفتوح. وقد عاصر مدارس نقدية عدة: الشكلانية وحلقة براغ والبنيوية والنقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية، بالإضافة إلى معرفته بنقاد مرموقين أمثال رتشاردز وإليوت وليفز وهايمن وهاري ليفن... وكثير غيرهم. ومن هنا تبدت لنا ضرورة ترجمته إلى العربية. وهذا الكتاب هو من أواخر الكتب التي وضعها وهو ـ كما يقول ـ متابعة لكتابيه السابقين، مفاهيم نقدية، وتمايزات، وبذلك يتاح للقارىء العربي أن يتتبع آراءه النقدية والتقاليد التي رسخها وثبت عليها، بعد أن يكون قد عرف ما طرأ عليه من تأثيرات وتطورات. ومن الأفضل أن نعمد إلى

ترجمة معظم آثار الناقد إذا كان على شاكلة ويليك لأنه يعتبر حافزاً حقيقياً على المناقشة وطرح أسئلة باستمرار على نصوصه النقدية.

والأفضل ألا نختار «الأفضل» من كتب هذا الناقد وأمثاله. إن التلاوين مفيدة فائدة جلى. إن الاختيار يفيد فقط عند أصحاب النظريات الثابتة كالماركسيين والفرويديين والبنيويين.. فالتلاوين لدى هؤلاء تكون خفيفة وطفيفة في معظم الأحيان.

سوف يلاحظ القارىء الثروة التي يمتلكها ويليك سواء في الثقافة العامة أو الفلسفة أو اللغة. وقد كان من أوائل الذين رصدوا تأثير الفلسفة العظيم في النقد الأدبي، بل في الفكر عموماً، في العصر الحديث. وفي كتابه «عمانويل كنط في انكلترا» يطلعنا على مدى تأثير هذه الفلسفة في كولردج الذي اعتمد أحياناً على نصوص كاملة من «نقد العقل الخالص» في مسيرته النقدية وفي آرائه التي أذهلت النقاد والأدباء في عصره وفي العصور التالية أيضاً. وهو متمكن من لغات كثيرة كالتشيكية والروسية والإسبانية والإيطالية والألمانية والفرنسية والإنكليزية إلى جانب اللاتينية. وهذا ما يجعل العمل في ترجمة نصوصه أمراً مرهقاً للغاية على الرغم من وضوح أفكاره، نظراً لجهلنا العتيد بمعظم هذه اللغات. وقد استعنا على تذليل هذه الصعوبة بالمعجمات الخاصة، بكل لغة. ولا نقول ذلك إلا لنلفت نظر من في يدهم القرار إلى الهزال الذي نعانيه في هذه الناحية.... بل أكثر من ذلك فحتى الحصول على كتاب أجنبي هو أمر متعذر إن لم نقل أنه أمر مستحيل، منذ أن حققت المحلات التجارية نصراً قومياً ساحقاً واجتاحت معظم المكتبات. والحاضر منها كالغائب تماماً، فجميعها تشكو من الهزال، والحصول على الكتاب لا يتم إلا بجهد فردي من «بلاد بره».

عمدت إلى وضع مفتاح لكل بحث بكتابة عدة أسطر تضيء

منعرجات النص. أما ماعدا ذلك فقد ابتعدت عن التدخل إلا عند الضرورة كوضع جملة بين قوسين لمزيد من الإيضاح فقط، وأشرت إلى ذلك.

ولم أكتب المصطلحات الألمانية والإيطالية والفرنسية واللاتينية بلغاتها الأصلية بل قدمتها بترجمتها العربية لأنها موجودة بلغاتها في ملاحظات المؤلف ومراجعه. وحاولت استخدام لغة بسيطة لدى ترجمتي المقاطع الخاصة بما سماه «ما تحت الأدب» لأنها تتعلق بالفولكلور والأغاني والحكايات الشفهية. واستخدمت كلمة تقييم بدلاً من تقويم لقناعتي بها وتمييزاً بين «القيمة» و«التربية» أو«التثقيف».

أما المراجع التي أشار إليها المؤلف بأرقام في كل فصل فقد تركتها كما هي ولم أسع إلى ترجمتها إلى العربية. والأغلب أن تكون ترجمتها العربية في متن النص فإذا رجع القارىء إلى الملاحظات وجدها بلغاتها ذاتها.

ربما قيل إن حذف هذه المراجع والملاحظات أفضل من إرهاق الترجمة العربية بها، لأنها أصلاً لا وجود لها فيما تبقى لدينا من مكتبات تستعد الآن لرفع الراية البيضاء... لكننا اعتقدنا أنه «قد» يكون ما فعلنا حثاً لنا على المتابعة والحصول على الكتاب بمجهود فردي من «بلاد بره».

ملاحظة تمهيدية

هذه المجموعة من المقالات التي كتبت كلها في السبعينات تطرح على أنها متابعة لمجلدين سابقين لي وهما: مفاهيم نقدية Concepts of criticism (١٩٦٣) وتمايزات Discriminations (١٩٧٠). ولا تدعي هذه المقالات أنها تقدم مناقشة مستمرة وإنما تضع دائرة حول موضوعات متعلقة بهما، وتعرض ـ كما نأمل ـ نظرة متماسكة. والمقالة التي جعلتها عنواناً للكتاب «الهجوم على الأدب» تسعى إلى دحض كل هجوم على فكرة الأدب عن طريق المناقشة التاريخية: تاريخ مصطلح «الأدب». واهتمت المقالة الثانية «الأدب والفكشن والأدبية» بطبيعة الأدب، بينما دافعت المقالة الثالثة «الشعرية والتفسير والنقد» والرابعة «النقد كتقييم» عن المراحل المختلفة لعملية الدراسة الأدبية التي تبدأ بتفسير النصوص المفردة، وترمي إلى قيام نظرية عامة في الشعرية وتقود بالضرورة إلى تصنيف الأعمال الأدبية أو الحكم عليها. وتلقي مقالة «سقوط التاريخ الأدبي» نظرة تشكيكية في التفسير التطوري لتاريخ الأدب. والمقالة الثانية «العلم والعلم الزائف والحدس في النقد الحديث» تشكك في الطرائق الإحصائية والتكهنية التي غدت أمثلة تحتذى، والمقالات الثلاث التي تلي ذلك: «النقد الجديد ماله وما عليه» و«النقد الأمريكي في الستينات» و«الشكلانية الروسية» تحاول شرح التيارات الكبرى للنقد في القرن العشرين، والحكم عليها. وآمل أن يظهر في هذه المقالات جميعاً اهتمامي بالوضوح والتماسك والدقة في تفكيري حول الأدب. إني

أؤمن بالبحث الأدبي والنقد كمشروع عقلي يرمي إلى تفسير النصوص وفق نظرية أدبية ذات نسق ووفق الإقرار بالنوعية والتصنيف بين الكتّاب. والمقالتان الأخيرتان هما مقالتان دفاعيتان فمقالة «تأملات في كتابي تاريخ النقد الحديث» تدافع عن طريقة الكتاب وتطرح المسألة الشمولية حول كيف يمكن معالجة كتابة تاريخ الأفكار، وأما مقالة «استطلاع واسترجاع» فإنها سيرة ثقافية ذاتية صغيرة لتحية أساتذتي وتأكيد عقيدتي.

الهجوم على الأدب

يتصدى رينيه ويليك للدعوات التي تعلن موت الأدب. والمؤسف أن أصحاب هذه الدعوات هم من الأدباء والنقاد والفنانين وليسوا من العلماء. فمنهم من يحتج أن السياسة مقبرة الأدب ومنهم من يزعم أن الحضارة قد تخطت الأدب وأنها لم تعد بحاجة إليه. ومنهم من اتهم اللغة بالقصور حتى فضل عليها الصمت، ومنهم من يدعي أن الأدب يشوش الحياة لأنه منفصل عن الحقيقة، ومنهم من يذهب إلى أن الحضارة في طريقها إلى إلغاء القراءة والكتابة بحيث تجعل الإنسان يخجل من ممارستهما، والوسائل الإعلامية الضخمة هي التي حلت وسوف تحل محل الأدب.

يفند ويليك كل هذه الدعوات ويعرض مفهوم الأدب عبر التاريخ وينتهي إلى أن الأدب ضرورة، بل من أهم الضرورات التي يقتضيها الوجود البشري، فقد نتخيل مجتمعاً بلا تقنية ولكننا لا نستطيع تخيل مجتمع بلا قراءة وكتابة، وخاصة في هذا العصر. فالأدب لازم للروح البشرية لزوم النور والهواء للجسد البشري. إن الأدب بأنواعه خاصة من خاصيات الوجود البشري وثمة تلازم بين رقي الإنسان ورقي الأدب.

المترجم

الهجوم على الأدب

نسمع في السنوات الحالية الشيء الكثير عن «موت الأدب» و«موت الفن» و«موت الثقافة» وصرنا نألف مصطلحات من أمثال «ضد الفن» و«ما بعد الثقافة». لقد اخبرنا أصحاب هذه المصطلحات أن «الأدب، الأرض الصماء للمشاعر الرفيعة، معرض الفنون الجميلة، قد حانت منيته»[١]. ويعتقد نورمان ميلراننا «تجاوزنا في الحضارة النقطة التي ننظر فيها إلى كل شيء على أنه عمل فني»[٢].

وإني لراغب في اختبار براهين هذه النظرات، والكشف عن دوافعها ووضعها في المنظور التاريخي باقتفاء مصطلح «الأدب» ومفهومه عبر تاريخها.

يمكننا تمييز الاتجاهات المتعددة التي منها يصدر الهجوم على الأدب في العقود الحالية.

أحدها ذو دافع سياسي. إنه النظرة التي ترى أن الأدب (وكل الفنون طبعاً) محافظ، أو على الأقل قوة محافظة لا يخدم إلا الطبقة الحاكمة. فلنأخذ بعض الأمثلة: قال رولان بارت في فرنسا «الأدب رجعي من حيث الأساس»[٣] وشكا أوزوالد فينر في ألمانيا أن «الألفباء قد فرضتها القوى العليا»[٤] ولويس كامب في الولايات المتحدة، الذي كان رئيس جمعية اللغة الحديثة عام ١٩٧١ قال متهماً إن «النوع الحقيقي للأدب غدا أداة للتمايزات الطبقية»[٥] ومفهوم الأدب «متجذر في النخبوية الاجتماعية». ويمكن أن يكون «أداة أخرى للاضطهاد الطبقي أكثر مما

هو أي شيء آخر»[٦] «إن إعطاء الامتيازات للكنوز الثقافية في الغرب قد يكون شكلاً من الاضطهاد ـ سلاحاً في أيدي الحكام» لأن «الثقافة الرفيعة تعمل على تدعيم تحالفات السلطة داخل المجتمع»[٧] والاستدلال المنطقي من برهان كامب هو أن الشعب مرفوض في الأدب والفن تحت اسم التقدم السياسي. لويس كامب نفسه، وهو يقف في روما فوق بيزا نافونا ـ معجباً بالهندسة والينابيع الباروكية، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في «الجرائم والآلام الإنسانية التي جعلت كلا من المشهد وكوني هناك محتملاً». ويشير قوله «كوني هناك» إلى المنحة التي تسلمها من المؤسسة أو الجامعة للسماح له بالسفر إلى روما، التي يعتبرها لطخة عار قائمة على الاستغلال الاقتصادي. إنه يمقت «النظام الاقتصادي الذي يوظف حجراً منحوتاً يتقاضى ثمناً. إن جمالياتنا متجذرة في القيمة الزائدة»[٨] وهو يستنتج ذلك مستخدماً المصطلح الماركسي ولكنه لم يرفض المنحة. وفي مزاج آخر يوصي بتدمير ما يعتبره رمزاً تآمرياً للثقافة العليا. «لقد أزعجت الحركة مركز لنكولن منذ البداية. فكل تنفيذ يجب أن يتم من دون تفكيك. فالينابيع يجب أن تجفف بكلوريد الكالسيوم، والتماثيل يجب أن يُبال عليها، ويجب أن تلطخ الجدران بالغائط»[٩]. هذه التحريضات لتحطيم الآثار من قبل الرئيس السابق لجمعية اللغة الأمريكية الحديثة، طبعت طبعة فاخرة في مجلد بعنوان «اليسار الجديد».

لا شك أن أعمالاً هندسية رائعة قامت على العمل العبودي، بدءاً من الاهرامات، والأموال التي دفعت حتى خرجت الينابيع من بيزانافونا. ويفترض أنها من الخزينة البابوية التي كانت تجمع الضرائب بطرق يمكن اعتبارها غير عادلة وقمعية. إلا أن تعميم الاستياء ضد كل فن وأدب، يبدو على الأقل غير عادل بالنسبة للاتجاهات الكبرى للأدب في كثير من البلدان. إن أقل تأمل سوف يذكرنا بالدور الهدام، أو على الأقل بالدور

التحرري للأدب في الكثير من المواقف التاريخية. فالثورة الفرنسية أعد لها الفلاسفة، والثورة الروسية استمدت ديمومتها من عدد كبير من الكتّاب الذين انتقدوا النظام القيصري، وفكرة الوحدة الإيطالية أبقاها الشعراء حية طيلة قرون. والذين حرضوا على الولادة الثانية لليونان والهنغار والتشك والبولنديين في القرن التاسع عشر هم الشعراء ورجال الأدب، وفي هذه الأيام قلما وجدنا من يرفض أن يعجب بالكسندر سولتتجن لمقاومته الاضطهاد الجديد، أو ينكر الدور البارز للكتّاب في ربيع براغ ١٩٦٨.

وهكذا فإن الهجوم السياسي على الأدب يعادل ببساطة الهجوم على الايديولوجيا المحافظة التي ظهرت في الصحافة، كما وجدت الايديولوجيا الثورية التعبير عنها في الصحافة مناضلة ضد معوقات الرقابة واحتكار الحكومة للصحافة قبل ظهور النظام الشمولي التوتاليتاري الحديث اليساري أو اليميني بزمن طويل. ومنذ أمد بعيد شكا وليم هازلت ١٨١٦، بمناسبة مسرحية شكسبير «كوريولانوس» من أن «الخيال مقدرة ارستقراطية» وأنه «ملكي حقاً، يضع الفرد فوق الكثرة اللامحدودة، ويجعل القوة قبل الحق» وأن «لغة الشعر تتطابق تطابقاً طبيعياً مع لغة السلطة» وأن «مبدأ الشعر معاد للمبدأ السوي»[١٠]. وقد أظهر بليك وشيلي، وهما من عصره أن هذا الحكم ليس صحيحاً بالضرورة، وأن الأدب والشعر، كما يثبت الحس العام، لا ذنب لهما فالناس والكتاب يقولون ما يريدون أن يقولوه: من أفكار محافظة أو ثورية، من أفكار خيرة أو شريرة. فالهجوم السياسي على الأدب ما هو إلا تعميم غبي.

بيد أن الهجوم على الأدب النابع من عدم الثقة باللغة هو الهجوم الأكثر جدية والأكثر أهمية. فمنذ فجر التاريخ شعر الكثيرون أن اللغة تفشل في التعبير عن العواطف والرؤى الأشد عمقاً، وأن سر الكون، أو

حتى سر وردة من الورود لا يتجلى في اللغة إلا بتعبير زائغ. وقد قال ذلك أيضاً الصوفيون في كثير من التباينات، عندما تحدثوا عن تجربتهم الترانسندنتالية (المتعالية)-فعطيل شكسبير يقول لدى لقاء ديدمونة ثانية بعد النزول في قبرص: «أنا لا أستطيع الحديث عن هذا المضمون بما يفيه حقه: إنه يتوقف بي هنا: إنه فرح غامر أكثر فما ينبغي» (٢، ١، ١٩٦) وفي رد كورديليا على سؤال لير المصيري لم تستطع سوى القول: «لا شيء... فأنا عاجزة أن أرفع قلبي إلى لساني» (١، ١، ٩١ - ٩٢) وكان غوته يشكو باستمرار من عدم كفاية اللغة، واللغة الألمانية على وجه الخصوص. وقد صاغ الفلاسفة شكوكهم بالكلمات، على الأقل من أيام جون لوك، فالمطران جورج بركلي يحضنا «أن نرفع ستار الكلمات لنرى أجمل شجرة للمعرفة»[١١] ومجلدات فريتز موتنر الثلاثة «نقد اللغة»[١٢] تجمع براهين قوية دعماً لهذه التهمة، وقد جعلنا الفلاسفة التحليليون البريطانيون أكثر وعياً بعدم الدقة والتغير في معجم مفرداتنا المجردة والانفعالية. إن التضخم المخيف للكلمة في الصحافة والدعاية ادخل في روعنا أن اليقينيات القديمة لمصطلحات من أمثال: ديمقراطية وعدالة وحرية قد ولت إلى غير رجعة. ولسانيون من أمثال بنيامين ورف حاولوا إظهار كيف تشكل الأنواع القواعدية والنسقية نظرة إلى العالم لشعوب وثقافات مختلفة، فهو يشرح كيف يرى هنود الهوبي نظاماً للعالم مختلفاً عن نظامنا[١٣] وهناك فلاسفة توسعوا في الدراسات الكانطية مثل أرنست كاسيرر الذي شرح كيف أن اللغة تؤلف البنية الحقيقية لمعرفتنا. إننا جميعاً نتحدث عما لا يوصف ولا ينطق فنقول أن الكلمات تخوننا لأنها لا تستطيع التعبير عن هذا الرعب أو ذاك الجمال.

أدى هذا الشعور القديم في القرن الأخير إلى رفض واضح للغة العادية من قبل شعراء يعانون من حالات داخلية زائفة للعقل. وكان مالارميه أول

من يئس من التعبير عن سر الكون الذي يحس أنه ليس فقط مظلماً شديد الظلمة. بل وأنه أجوف خاو وصامت أيضاً. وقد عبر هيغو هوفمانستال في رسالة تخيلية من اللورد شاندوز إلى بيكون (١٩٠٢) عن سخطه على اللغة وعن تسويغه (أو بالأحرى تسويغ كاتب الرسالة) لزوم الصمت لأنه رغب فقط أن «يفكر بقلبه»[١٤]. وقد غدا هذا الموضوع اليوم ملحاً وعاماً. ويخبرنا ج. هيليس ميلزان «كل أدب هو بالضرورة كاذب. إنه يسجّل في صفحاته الذكية ليس حقيقة الظلمة بل صورتها اللفظية». «فالكلمات التي هي أداة الخيال (الفكشن) مصنوعة من ثقافة الإنسان. إنها جزء من الكذب البشري»[١٥]. ويشكو رولان بارت من أن «الأدب نسق من الدلالة المضللة»[١٦] ويخفي المصطلح السوسيري فكرة بسيطة: أن الكلمة لا يمكن أن تصبح شيئاً. وقد شرح ميشيل فوكوه في كتابه «الكلمات والأشياء» كل تاريخ الفكر البشري في ثلاث مراحل من موقفه تجاه اللغة. فقبل اقتراب العقلانية كان الناس يعتقدون أن الكلمات أشياء. لقد آمنوا بسحر الكلمات. وفي عصر التنوير سعى الناس إلى اكتشاف نظام الأشياء عن طريق الكلمات، أو حسبما يقول فوكوه بمصطلحه «سعوا للعثور على ثقافة لفظية تكون أيضاً تصنيفاً للأحياء» وقد استنتجت مرحلتنا أن «الشيء في تمثله يسقط خارج التمثل نفسه»[١٧]. وهكذا وجد الإنسان نفسه في مصيدة اللعبة اللغوية التي لا يفهم شيئاً عنها. ليس ثمة علاقة بين اللغة والواقع. ولا تملك اللغة ولا الأدب قيمة معرفية.

وإحدى نتائج نقد اللغة هذا هي عبادة الصمت. وإذا أخذت حرفياً فإنها مضحكة. ويمكن أن يضحك المرء في القرن التاسع عشر من انجيل الصمت لكارليل في ثلاثة عشر مجلداً، ويمكن أن يشعر المرء أنه لا شيء أسهل من الصمت. وما يزال جورج ستيرنر وسوزان سونتاغ وإيهاب حسان وآخرون من يدافعون عن الصمت يتابعون الكتابة. ولكن الصمت

كما تقول سوزان سونتاغ «قد غدا مجازاً للوح ممسوح إدراكياً وثقافياً»، قد غدا نهاية للفن، ورعباً مطلقاً»[18]. وصموئيل بيكيت في «نهاية اللعبة» راح «يبحث عن صوت صمته»[19]. والقول المشهور لتيودور ادورنو «لا شعر بعد أوشفتز» ليس حلاً عملياً. إن سخط الفنان علىا للغة لا يعبر عنه إلا باللغة. وقد يكون التوقف لحظة تعبيراً عما لا يعبر عنه، لكن فترة التوقف لا تستمر إلى ما لانهاية، فلا يمكن أن تكون صمتاً بسيطاً. إنها تحتاج إلى تباين، تحتاج إلى بداية ونهاية. وحتى جون كيج في مقطوعته الموسيقية السيئة السمعة التي يظهر فيها عازف البيانو أو من يؤدي العزف ولايفعل شيئاً، حددها بأربع دقائق وثلاثاً وثلاثين ثانية، ولم يكن ليستطيع أن يطيل زمنها حتى إلى أربع ساعات. عملياً استدل الموسيقي بالتمثيل الإيمائي الذي يثير التوقعات من غير أن يحددها. إنه يتدبر جمهور المستمعين واحساسهم الزمني، فيقوم بشيء من العرض أو النكتة ولكنه لا وجود لموسيقى الصمت كما أنه لا وجود للشعر الصامت أو الأدب الصامت.

في فرنسا تنبأ موريس بلانشو بـ «أفول الأدب» وتخيل «موت آخر كاتب» أنه يتذكر عصوراً وبلداناً من دون كتّاب، ويحلم بعصور من دونهم في المستقبل. يتنبأ أنه «سوف يستولي علينا احتقار شديد للكتب» وعصر من دون كلمات سوف يعلن عن نفسه بـ «انبجاس ضجة جديدة». «لا شيء ثقيل، لا شيء ضاج، بل همس لا يضيف أي شيء إلى الضجة الكبيرة للمدن التي نعتقد أننا نعاني منها في أيامنا. وطابع هذه الضجة أنها لا تتوقف. نتكلم كما لو أن الخواء يتكلم من دون سر. إن الصمت يتكلم». ولن تجد الأقلية ملاذاً لها في المكتبات والمعارض. سوف يتحرقون كما شجع مانيتي الايطاليين أن يفعلوا ذلك بأنفسهم عام ١٩٠٩، رغبة منه في تحريرهم من ماضيهم المزعج. وحسب رؤيا بلانشو

فان الدكتاتور ـ من الكلمة Dictare (الرجل العملي ـ المترجم). ـ سوف يحل محل الكاتب والفنان والمفكر[٢٠]. يأس عميق حول مستقبل المدنية والحضارة يتحدث بصوت عال من خلاله ومن خلال أشياء كثيرة أخرى. «إن الصوت البشري يتآمر لتدنيس كل شيء في الأرض»[٢١] كما يقول ج. د. سالنجر. وإذا تأملنا هذه التهمة للأدب واللغة، لابد أن نقر أنها أفعال الإنسان، أدواته واختراعاته، مجتمعه كله هو المدان هنا. وسوف نوافق أن الحضارة مستحيلة، أو على الأقل مختلفة جداً لو لم يطور الإنسان كلامه وكتابته اللذين سرعا التواصل ووسعا الذاكرة البشرية. ولكن النواح على هذا، كما يفعل أنبياؤنا الرؤيويون عن يوم القيامة، وكما يفعل الصمت بفصاحة، يعني النواح لكون الإنسان هو إنساناً وليس حيواناً أصم ـ إن الصمت مزاج، إشارة يأس، ولكن ليس طريقة ممكنة للحياة والسلوك. فالبشر سوف يتابعون الكلام وسوف يتابعون الكتابة أيضاً.

وبرؤيا أخروية أخف، يبدو الأدب والكتابة شكلاً عابراً للتواصل البشري سوف تحل محله وسائل اتصال العصر الالكتروني. كلنا نعرف نبوءة مارشال ماكلوهن عن نهاية عصر غوتنبرغ (مخترع الطباعة ـ المترجم) وأمله أن رؤيانا التي يناقشها هي رؤيا سمعية لمسية. لن أدخل في صعوبات نظريته: لقد عرضها النقاد المؤمنون أن التلفزيون مرئي كالفيلم، على الرغم من تمسكه أن «الدوائر التشكيلية في التلفزيون تظهر عن طريق النور النافذ وليس النور الساقط، وأن الصورة المتشكلة تمتلك خاصة الشبح أو الأيقونة أكثر مما تمتلك خاصة الصورة»[٢٢]. إن ماكلوهن يخلط عن عمد المرئي والمقروء. وهو لا يستطيع أن يثبت أن معرفة القراءة والكتابة قد أفقرت اللغة. هناك على الأقل غيمة من شك أن وسائل الإعلام الجديدة حققت غزوات على عادات القراءة على الصغار تحقيقاً عملياً، ولكن ليس

هناك، في الوقت الحالي على الأقل، مؤشرات لأي انقراض لمعرفة الكتابة والقراءة وانتاج الكتب. إن أي اختيار احصائي يظهر أن انتاج الكتاب وبيعه قد ازدادا على شكل قفزات ووثبات في كل الأقطار. في عام ١٩٦٦ نشر ٤٦٠ ألف كتاب جديد. وحتى الافتراض العادي بأن نسبة انتاج الأدب غير الروائي بالمقارنة مع الأدب الروائي قد تغيرت تغيراً جذرياً، لم تؤيده الاحصائيات. وفي ألمانيا، كما أظهرت مقالة حديثة لديتر زيمر[٢٣]، فإن نسبة الفكشن هي ١٦,٤ بالمئة من مجموع انتاج الكتاب في ١٩١٣، و١٩,٥ بالمئة في ١٩٦٩. وليس صحيحاً أن انتاج الكتاب هو إعادة طباعة الأدب القديم. فمن بين ٣٦ ألف كتاب نشرت في ألمانيا الغربية وحدها في ١٩٧١ كان هناك ٨٥ بالمئة من الكتب الجديدة. والتوسع الضخم لجمهور القراء في أوروبا الشرقية وفيما يسمى العالم الثالث هو واقعة لا تدحض تجعل نهاية عصر غوتنبرغ حادثاً بعيد الوقوع في المستقبل.

كل هذه الهجومات على الأدب والدوافع السياسية واليأس من اللغة وتقهقر الكلمة وعبادة الصمت وشكوك ماكلوهن عن مستقبل القراءة والكتابة تقدم مفهوماً للأدب يتضمن كل أفعال الكتابة، من أتفه الأشياء إلى أرفعها. إنها لا تضع في الاعتبار النوعية ولا المحاكمة الجمالية.

إن المفهوم الجمالي للغة، المفهوم الحقيقي للأدب كفن، قد تعرض لهجوم شديد في العقود الحديثة. وانهيار الجماليات هو ما جعل هذه الهجومات ناجحة. إن النظرية الألمانية في التعاطف التي ترجع الاحساس الجمالي إلى فعل جسدي لمحاكاة داخلية، وجماليات بنديتو كروتشه التي يتماهى فيها الحدس مع أي فعل ادراك للصفة الفردية حتى هذا الكوب من الماء، وكتاب جون ديوي «الفن خبرة» (٤١٩٣) الذي يرفض أي فرق

بين الخبرة الجمالية والخبرات الأخرى فهي متوحدة وذات حيوية عليا واحدة وكتابات رتشاردز عن النقد الأدبي التي تلغي كل فارق بين الانفعال الجمالي والانفعالات الأخرى، هي أمثلة قليلة لهذا الاتجاه. وحديثاً جداً حاول الفلاسفة التحليليون إظهار «وحشة الجماليات» و«عبثية» كل المصطلحات الجمالية التقليدية: الجمال والشكل وهلمجرا.. بعض هذه الانتقادات موجه ضد الجمالية وحركة الفن للفن في أواخر القرن الماضي التي جعلت الفن في برج عاجي، أو جعلته ـ على النقيض من ذلك ـ يضع كل «جمال» الحياة. ولوم «الجمالية» باعتبارها مهجورة وردة الفعل عليها شمل الفلاسفة الأسلاف: مؤسسي الجماليات من كنط وشلر وشيلنغ وهيغل الذين لم يحلم أحد منهم بنكران دور الفن الاجتماعي والحضاري. بل كانوا يبالغون في الثقة بقوة هذا الدور. والتربية الجمالية التي عرضها شيلر كانت مخططاً لتحرير الإنسان من ضرورات الطبيعة وشرور التخصص.

والتمرد ضد الجماليات كان أيضاً تمرداً ضد الفن الكلاسي مع مايتطلبه من جمال ونظام وشكل وانسجام ووضوح في المعنى. لكن الرغبة في جعل الأشياء الجديدة لم تكن رفضاً لمثالية الفن والأدب، أو بالأحرى كانت محاولة لإعادة تعريف الفن و أو التوسع في معناه حتى تدخل فيه مبتكرات القرن العشرين. مجلد ألماني يجمع أبحاث المؤتمر ومناقشاته تحت اسم «لا فن جميل بعد اليوم» يصوغ بذكاء ما حصل في العقود الأخيرة: اشتمال الفن على القبيح واللاشكل واللانظام والشنيع والبذيء، وهذا ما ظهر في دس الدادائية أنفها في الفن، وتجلى صدق ذلك اليوم في فن البوب. وقد بذلت محاولات، ليس فقط لتوسيع مملكة الفن، بل لإلغاء الحدود بين الفن واللا فن. وقد استخدمت في الموسيقى ضجة الآلات والشوارع، وفي الرسم استخدم كولاج الصمت والأزرار والميداليات

حد الرفض الكامل للفن. فهارولد روزنبرغ في كتابه المسمى عن جدارة «نقيض تعريف الفن» (١٩٧٢) يقتبس قول فنان «أنا لا اختار صنع الأشياء. بدلاً من ذلك أنا أتصدى لخلق صفة للتجربة تفرض نفسها في العالم. وقد أصبح الفنان كبيراً جداً بالنسبة للفن: يعتبر أي شيء يصفه أو يفعله فناً» فلا أحد يستطيع أن يؤكد ماهو العمل الفني ـ أو الأهم من ذلك ما ليس عملاً فنياً» فنحن لا نستطيع التمييز بين القطعة الفنية الرائعة والخردة. لا شيء يبتعد عن الفن سوى خيال الفنان.

ثمة الكثير مما يمكن قوله لتوسيع مفهوم الأدب حتى الأدب الشفهي، حتى غزل الصوف أو حتى الأغنية الشعبية التي تعيد الأدب إلى أصوله الشفهية. الأدب الفرنسي والانكليزي هو أدب كتب على العموم، ولكن الكثير من الآداب ما تزال في تماس مباشر مع أصولها في الفولكلور الشفهي: في أوروبا الشرقية وفي آسيا وفي أفريقيا. فمفهوم الأدب كظاهرة عالمية ممتدة إلى أعماق ماضي الإنسانية يتضمن ما يسميه الأدب الإنكليزي «الأدب الشفهي» ويشكو الأب اونغ أن المصطلح يشير إلى أن «الشعر الشفهي يجب أن يكون مدوناً ولكن ليس بأي طريقة»[٢٧] ربما كانت الكلمة الألمانية فارتكونست (الفن اللفظي ـ المترجم) مصطلحاً أفضل: إنه سوف يشمل هوميروس، الذي أظهر ميلمان باري أنه ينتمي إلى التراث الشفهي. ولكن حتى بعد ذلك بكثير، في العصور الوسطى لا يفهم تاريخ الأدب من دون التبادل الدائم بين الكلمة الشفهية والكلمة الكتابية. ومن دون إشراك التذوق في التفاهات العاطفية والبذاءات المضحكة التي يعجب بها ليسلي فيدلر، سوف نسلم بخصب الأدب الحديث كما وصفه الشكلانيون الروس بأنه حاجة دورية من «إعادة البربرية». وكأننا في هذه الدورة يمكن أن نأمل فقط أنها سوف تحقق النتائج التي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر من إعادة اكتشاف

البالادات السكوتلاندية والأغاني الاليزابيثية في كتاب بيرسي «ذخائر الشعر الإنكليزي القديم».

هذا الاتحاد للفنون الشعبية، للأدب الشفهي في مفهوم شامل للأدب لايستطيع أن يتجاهل المسألة الجمالية: هناك فن شعبي جيد وفن شعبي رديء، كما أن هناك فناً طبقياً رفيعاً وفناً طبقياً وضيعاً. صنف بول ألمر مور، عاشق القصص البوليسية مجموعته في ثلاثة أصناف آ وب وجـ، ويمكن أن نفعل ذلك مع الرواية الخيالية العلمية (الفكشن) أو حتى مع قصص البورنو (الجنسية البذيئة ـ المترجم). إن مسألة النوعية، مسألة التمييز بين فن وآخر لا يمكن تجنبها.

كل هذه الاعتراضات على مفهوم الأدب تصب في سياق مشترك: إنها لا تعترف بالنوعية كقاعدة للأدب، النوعية التي يمكن أن تكون جمالية أو عقلية، ولكنها في كلتا الحالتين تقيم مملكة خاصة للتعبير الصوتي من التعاملات اليومية في اللغة. هذا الرفض للنوعية يجري بعكس كل التاريخ الطويل لمصطلح «أدب»، وبعكس مفهومه. وربما كان من المفيد أن نلقي نظرة على هذا التاريخ بغية رؤية المساجلة من منظور معين ورفض البدعة الغربية لبعض الشارحين المحدثين من أمثال موريس بلانشو ورولان بارت، الذين درسوا مصطلح إبداعات القرن التاسع عشر ومفهوماته[٢٨]. وما يمكن أن أقدمه هنا ليس سوى استعراض موجز لموضوع يستحق دراسة تستغرق كتاباً بكامله.

مصطلح Litteratura مشتق من كلمة Littera «الحرف» في اللاتينية، وقد سماه كوينتيليان «ترجمة الكلمة اليونانية Grammatike»: أي ببساطة معرفة القراءة والكتابة[٢٩]. ويتحدث شيشرون عن يوليوس قيصر بأنه ـ من جملة صفاته ـ ذو Litieratura، بمعنى «الإحساس الجيد والذاكرة والتأمل

والحذاقة»[٣٠] وهذا يعني هنا شيئاً يشبه «الثقافة الأدبية» وعلينا أن نرجع إلى ترتوليان وكاسيان في القرن الثاني بعد المسيح لنعثر على مصطلح استخدم كدليل على خصوصية الكتابة، فهما يعارضان Litteratura الأدب الدنيوي وScriptura الأدب الوثني بالأدب المسيحي[٣١].

إلا أن الأشد قوة كان مصطلح Littera في روما. ويتحدث شيشرون عن Graecae Litterae وعن Studium Humanitutis ac Litteratum. ويوحد ايليوس جيلليوس تعبيرياً بين Humanitas وكلمة Poideia اليونانية[٣٢]. Litterae في التراث القديم تعني ببساطة دراسة الفنون والآداب اليونانية لأنها تمثل الفكرة اليونانية عن الإنسان. ودراسة الآداب عملياً تعني دراسة الكتاب الإغريقي أي أدب هومر وكتاب عصر بركليس. ولا أريد أن أدخل عميقاً في التاريخ القصي لظهور هذا المفهوم كنقيض للتراث الشفهي المتبلور في القصائد الهومرية. كتاب أريك هافلوك «مدخل إلى أفلاطون» (١٩٦٣) يتتبع هذا التطور تتبعاً مقنعاً.

نادراً ما استخدمت هذه المصطلحات في العصور الوسطى. فكلمة Literatus أو Literator تعني أي شخص يعرف فن القراءة والكتابة. ومع توطيد الفنون الليبرالية السبعة، بما فيها فنون الـ Trivium (الفنون الثلاثية: القواعد والبلاغة والمنطق ـ المترجم) يبدو الأدب كمصطلح قد اختفى مع أن الشعر كان قد حاز الاعتراف به كفن يخضع للقواعد والبلاغة.

ومع عصر النهضة يظهر وعي واضح للأدب الدنيوي ومعه تظهر مصطلحات مثل Litterae Humamae وLctteres Humains وBounes Lettres أو كما ظهر المصطلح عند درايدن «الآداب الطيبة» (١٦٩٢). وقد استخدم هذه المصطلحات استخداماً كبيراً رابليه ودوبيلي

ومونتين، وكتاب فرنسيون آخرون من القرن السادس عشر. وفي القرن السابع عشر ظهر مصطلح Belles Lettres. وفي عام ١٦٦٦ اقترح شارلز بيرولت على كولبرت، وزير مالية لويس الرابع عشر إنشاء أكاديمية مع قسم يشمل Belles Lettres الذي كان يتضمن القواعد والفصاحة والشعر. وقد بدا المصلح كما تبين القواميس كأنه متوحد مع Litteres Humains (آداب إنسانية ـ المترجم) ولا يشتمل على أي تضمين ساخر مما نسميه نحن في هذه الأيام Belletristic (أي الأدب الخفيف أو التافه ـ المترجم) وقد انتشر المصطلح الفرنسي سريعاً في إنكلترا: فاستخدمه توماس ريمو عام ١٦٩٢. وأصبح هوغ بلير أستاذ البلاغة والآداب الجميلة Belles Lettres في جامعة اونبرغ عام ١٧٦٢.

في ذلك الوقت عاد مصطلح أدب إلى الظهور بمعنى معرفة الأدب، أي معرفة الثقافة الأدبية. ويتحدث لابروير عام ١٦٨٨ عن «رجال الأدب المقبول». ويطلق فولتير على شابلين «رجل الأدب الواسع» ويحدد الأدب مقالة كتبها للمعجم بأنه «معرفة المؤلفات في التذوق، كخليط من التاريخ والشعر والفصاحة والنقد»(٣٣) أما مارمونتيل، نصير فولتير، فيحدد الأدب بأنه «معرفة الآداب الجميلة» ويعارضه بالإطلاع الواسع. ويقول: «بالفطنة والموهبة والذوق يمكن أن ينتج مؤلفات عبقرية من دون أي إطلاع، وبقليل من الأدب»(٣٤).

وقد توطد المعنى نفسه في الإنكليزية. وقد كان دارس الكلاسيكيات جون سلدن ١٦٩١ يسمى «شخصاً ذا أدب جم» ويشير بوسويل إلى غيوسيب بارتي باعتباره «ايطالياً ذا أدب محترم»(٣٥). وقد عاد استخدام المصطلح إلى الظهور في القرن التاسع عشر عندما كتب جون بترهام «مخطط التقدم والحالة الراهنة للأدب الأنكلو ـ سكسوني في انكلترا»

(١٨٤٠) حيث يجب أن يكون معنى الأدب هو دراسة الأدب. (وبالمناسبة إن هذا الاستخدام القديم ظهر في مصطلح «الأدب المقارن». ومن الواضح أنه يعني الدراسة المقارنة للآداب، وليس كما شكا لين كوبر «مصطلحاً مزيفاً لا يشكل معنى ولا سياقاً»)[٣٦].

ومن الواضح أنه منذ البداية المبكرة للقرن الثامن عشر استخدم المصطلح للدلالة على المجموع العام للكتابة، مع أنه من الصعب أحياناً وضع حد فاصل بين الاستخدام الجاري للثقافة الأدبية والاطلاع. وإليكم عنوان كتاب بالفرنسية لمؤلفه لو بيري فنسترير «المصنف الفريد والتعليمي لمختلف المؤلفين القدامى والمحدثين في الآداب والفنون» (١٧٠٤)[٣٧]. ومن الواضح أنه يرجع إلى ما جاء في كتاب فرانسواز غرانت «تأملات في مصنفات الأدب» عام ١٧٣٧. ويتحدث فولتير في كتابه «عصر لويس الرابع عشر» عام ١٧٥٠ عن «الأنواع الأدبية» التي ترعرعت في ايطاليا[٣٨]. والأباتي ساباتير دي كاستري ينشر كتابه «عصور الأدب الفرنسي» عام ١٧٧٢، وهو العام الذي بدأ فيه جيرولا موتيرابوسي كتابه الضخم ذا المجلدات الكثيرة «تاريخ الأدب الإيطالي» وفي ألمانيا توطد نهائياً الاستخدام الجديد، حتى أبكر من ذلك. فكتاب ليمنغ «موجز الأدب الجديد» (١٧٥٩) يستخدم بوضوح مجموع الكتابة، وهذا ما فعله هردر في كتابه «تاريخ الأدب الألماني الحديث» (١٧٦٧).

وجرت العملية ذاتها في انكلترا. ويخطىء معجم اكسفورد بستين عاماً على الأقل عندما يشير إلى أن استخدام «مجموعة الكتابة» يعود إلى عام ١٨٢٢. في عام ١٧٦١ قدم جورج كولمان فكرة أقدم وهي أن «شكسبير وملتون يقفان وحدهما، كمؤلفين من الدرجة الأولى، بين الحطام العام للأدب الإنكليزي القديم»[٣٩]. وفي رسالة للدكتور جونسون

عام ١٧٧٤ يتمنى «أن ينتعش المنسي من أدبنا القديم»(٤٠). وهناك عنوان ثانوي لجون بركنهوت في كتابه «سيرة أدبية» ١٧٧٧ وهو «التاريخ البيوغرافي للأدب» يقترح فيه «نظرة دقيقة في نشأة الأدب وتقدمه» وقد تكاثرت فيه الأمثلة من القرن الثامن عشر. ويظل أول كتاب بالإنكليزية «تاريخ اللغة والأدب الإنكليزي» لروبرت شامبرز متأخراً فقد ظهر في عام ١٨٣٦.

لقد استخدم الأدب في كل هذه الحالات استخداماً شمولياً. إنه يشير إلى كل أنواع الكتابة بما فيها ذات الطبيعة الاطلاعية من تاريخ وثيولوجيا وفلسفة، بل حتى العلم. وببطء شديد جداً ضاق المفهوم إلى ما نطلق عليه اليوم «الأدب التخيلي»: القصيدة والرواية والمسرحية على وجه الخصوص. وهذه عملية مرتبطة ارتباطاً صميمياً بظهور علم الجمال، النظام الكامل للفنون التي لم تكن قديماً تتميز من العلوم من جهة ومن الحرف من جهة أخرى. الرابط التقليدي للفنون والعلوم كان على ما أظن في كتاب شارلز بيرلوت «المقارنة بين القدماء والمحدثين» (١٦٦٨ - ١٦٩٧) حيث تتعارض الفنون الجميلة مع العلوم، مع أن معجم تريفو عام ١٧٢١ يبقي مصطلح Letteres على أنه «قول في العلم أيضاً» وفي المساجلة بين المحافظين والفلاسفة يظهر مصطلح «الأدب» بمعناه الضيق للأدب الخيالي فيجعل ثمة تعارضاً بين الإنسانيات والروح الهندسية، العقلانية الجديدة. ويستخدم جان جورج لوفرانك دي بوميغنان في كتابه «الوضع الحالي لجمهورية الأدب» عام ١٧٤٣ «الأدب على أنه مرادف للآداب الجميلة ويضيقه فيجعله في «القصيدة الملحمية والتراجيديا والكوميديا والنشيد والخرافة والتاريخ والفصاحة»(٤١). وهناك اعلان واع مبكر لهذا الاستخدام الجديد وجدته في مقدمة كتاب كارلو دينينا Discorso Sopra Le Vicende

Della Letteratura «خطاب حول حقيقة الأدب» (١٧٦٠) المقروء من قبل الكثيرين، وسرعان ما ترجم إلى الفرنسية والإنكليزية. يقرّ دينينا «لاأتكلم عن تقدم العلوم والفنون التي ليست جزءاً من الأدب». سيتكلم عن المؤلفات التعليمية عندما تنتمي إلى «الذوق الجيد، إلى الفصاحة، أي إلى الأدب»[٤٢]. ذلك الأدب المستخدم بهذا المعنى الجمالي الجديد في ذلك الوقت أوضحه اوريليو دي جيورجي - بيرتولا في كتابه «فكرة عن الأدب الألماني» (١٧٧٩) وقد تغير العنوان بسبب ادخال فصل جديد عن الرواية الألمانية، وبخاصة رواية «آلام فرتر».

وإذا تحدثنا حديثاً سريعاً يمكن القول أن الأدب في العصور القديمة، في العصر الكلاسي وعصر النهضة فهم على أنه يشمل كل الكتابة ذات النوعية التي تؤهلها للاستمرار. وقد نحي الـ Poetry جانباً بسبب التمايز الواضح الذي قدمه مصطلح Verse. والرأي الذي يقول أن هناك فناً للأدب، وفناً لفظياً يشمل الشعر والنثر باعتبارهما خيالاً إبداعياً، وعلى هذا فإنه يشمل الإعلام وحتى الإقناع البلاغي أو المناظرة التعليمية وقد ظهرت ببطء مع النظام الكلي للفنون الحديثة. وقد استغرق ذلك قرناً لإعداد كنط حتى يكتب مؤلفه «نقد الحكم» (١٧٩٠) فقدم فيه صيغة واضحة للتمييز بين الخير والحقيقة والمفيد والجميل. والظهور البطيء للرواية استغرق زمناً طويلاً حتى وطد مفهوماً للأدب موازياً للفنون التشكيلية وللموسيقى.

إن معنى الكلمة هو المعنى الذي يمنحه لها مستخدمها. ولا نستطيع أن أي إنسان من الحديث ضد الأدب أو عن الأدب في علاقته بالإنتاج بدلاني. لقد استخدم «الأدب» ويمكن أن يستخدم للإشارة إلى أي مطبوع. ومن جهة أخرى فقد يعني، كما أظهرت الثقافة الأدبية،

كل تراث الأدب الإنساني المنحدر من الكلاسيات. لقد أطلق لقرون على المؤلفات القيمة بسبب شهرتها الفكرية أو التخيلية. وفي القرن الثامن عشر ضاق المصطلح حتى اقتصر على الفنون الإبداعية: الرواية والملحمة والقصيدة الغنائية والمسرحية. وكلمة Poetry بالإنكليزية محصورة بالمؤلفات التي تندرج تحت كلمة Verse. ولا نستطيع الحديث، كما يفعل الألمان، عن ديستويفسكي أو كافكا كـ Dichter (كشاعر). لقد استخدمت مصطلح «أدب» في كتابي «نظرية الأدب» بهذا المعنى. وغالباً ما يتعارض الأدب مع الشعر. فبنديتو كروتشه يجعل فرقاً بين Letteratura و Letteratura Poesia. (الأدب) ذو وظيفة حضارية كبرى، لكن Poesia (الشعر) يقف جانباً خارج التاريخ مقتصراً على القمم العالية لما نسميه الأدب التخيلي. ويرسم سارتر في كتابه «ما الأدب؟» الفاصل ذاته ولكنه يقيمه تقييماً مختلفاً. فالأدب كتابة تمارس لتغيير وعي الإنسان، بينما الشعر يخصص له ركن صغير وزاوية ضيقة، فيختبئ آمناً من ضغوطات التاريخ والتغير التاريخي. وقد استخدم الأدب أيضاً كمصطلح منحط بسبب البلاغة الخاوية، كما في قصيدة فرلين المشهورة «فن الشعر» إنه يريد أن «يلوي عنق الفصاحة» إنه يمجد الموسيقى في الشعر ويستنتج أن «كل ما تبقى هو أدب».

فهم هذه التمايزات المعجمية[٤٣] يجعلنا نرفض الهجوم الشامل على الأدب: الهجوم السياسي الذي يجعل الأدب قوة رجعية، مع أنه كان وما يزال على العكس من ذلك، والهجوم اللغوي الذي يعلن اليأس من كل إمكانية حقيقية للكلام، والهجوم المعادي للجمالية، الذي يثور ضد النوعية والشكل لصالح ماتحت الأدب Subliterature، أو التعديلات غير الشخصية التي يجريها الكمبيوتر. ثم إحلال وسيلة جديدة محل الأدب، وهو شيء غير مرغوب في المستقبل البعيد. لم تلامس أي نظرية

من هذه النظريات قدرة الإنسان على إبداع المؤلفات الأدبية في المستقبل أيضاً. إن أشكال الأدب سوف تتغير تغيراً جذرياً من دون شك، ولكن ما دام ثمة إنسان في أي شكل واع، فإنه سوف يدع، أي يتكلم ويعبر ويواصل في الكتابة والطباعة تأملاته ومشاعره ورغباته وأفكاره وسبره لنفسه ولطبيعة العالم حوله. والشكوك حول الحدود الدقيقة للأدب لا يمكنها أن تتحاشى الفارق بين الفن واللا فن، بين الفن العظيم والفن الرديء، بين الغث والثمين، بين مسرحية لشكسبير وقصيدة في صحيفة، بين قصة لتولستوي وقصة من قصص «الاعترافات الحقيقية». والشكوك حول اللغة ومداها يمكن أن تشحذ عزيمة الشاعر للتغلب على الصعاب في صياغة اللغة وتجعله وتجعلنا نشتبه بانحطاط الكلمة في الدعاية والإعلام والصحافة الرديئة. والتنبؤات عن نهاية القراءة والكتابة، وعن انتصار التلفزيون سوف تجعلنا أكثر وعياً بضرورة الثقافة الأدبية. إن البربرية الجديدة اللامعرفية بأي شيء، الرفض غير العقلي للماضي لصالح ما يسمى «مسايرة العصر» ـ تجعلنا نثق أنها ليست أكثر من مزاج عابر مسيطر في الولايات المتحدة هذه الأيام. ويمكن القول أن هذه الأزمة في مفهوم الأدب محصورة في الدوائر الأكاديمية الصغيرة والكبيرة في فرنسا والولايات المتحدة. وقد انتعشت أيضاً بين فئة من الماركسيين الجدد في ألمانيا الغربية. وأظن أن إنكلترا لم تتأثر بها، مع أن استخدامات الثقافة والقراءة والكتابة في كتابات ريموند ويليامز وريشارد هوغارت قد خضعت لاختبار ملحاح. إن الشكوك حول الأدب فوائده لا وجود لها، كما أظن، في العالم الشيوعي، لأن هذا العالم ل الأدب وسيلة للتربية وتعليم الجماهير.

لا نستطيع التنبؤ بشكل الأشياء القادمة: في ١٨٧٢ لم يستطع أحد يتنبأ، بأي تفصيل، بما يكون عليه الوضع الأدبي في أيامنا. لكن تبقى

ثمة بعض التأكيدات: فأنا متأكد أنه لن يكون هناك صمت، ولا همس مستمر، كما تنبأ بلانشو. سيظل صوت الأدباء والشعراء، في الشعر أو النثر، هو الذي يتكلم (كما كان يتكلم منذ الكلاسيات القديمة) متجهاً بحديثه إلى المجتمع وإلى البشرية. والبشرية سوف تظل بحاجة إلى صوت، وإلى تسجيل ذلك الصوت في الكتابة والطباعة، أي في الأدب.

* * *

The Attack on Literature **الهجوم على الأدب:**

1 - Jacques Ehrmann, "The Death of Literature", New Literary History 3 (1971) 43 - Also in Textes suivi de la Mort de La litterature (Paris, (1971).

2 - New York. Times, 27 October, 1968 quoted in Ihab Hassan, the Dismemberment of Orpheus (New York, 1971). p. 253.

3 - Essais critiques (Paris), 1964, p 254.

4 - Quoted by Heinrich Vormweg in "Eine ander Lesart", Markurr 25 (1971): 104. "Das Alphabet kommt von der Obrigkeit".

5 - "The Humanist Tradition in Eighteenth Century England", New Literary History 3 (1971): 167.

6 - "Notes Toward a Radical Culture", The New Left, ed. Priscilla Long (Boston, 1969), pp. 422, 424, 426, 431.

7 - "The Trouble with Literature", Change in Higher Education 2 (1970): 28 - 30.

8 - As in note 6.

9 - As in note 6.
10 - Complete Works, ed, p. p. Howe (London, 1930): 5: 247 - 48.
11 - A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge (1710) in Works, ed. A. C. Fraser (London, 1875): 1: 154.
12 - Beitrage zu einer Kritik der Sprache, 3rd ed., 3 vols. (Leipzig, 1923).
13 - Language, Thought and Reality (Cambridge, Mass, 1956).
14 - Prosa II, ed. Herbert Steiner (Frankfurt, 1959) p. 17, "mit dem Herzen zu denken".
15 - Poets of Reality (cambridge, Mass, 1965) pp. 38, 36.
16 - Essais critiques, p. 265.
17 - Les Mots et les Chases (Paris, 1966), pp. 220, 253.
18 - Styles of Radical Will (New York, 1969), p. 17.
19 - Textes pour rien (Paris, 1955). Quoted from George Steiner, Extrateritorial (New York, 1971), p. 15.
20 - Le Livre a Venir (Paris, 1959), pp. 265 - 67.
21 - Raise High the Roof Beam, Carpenters (Boston, Mass, 1963), p. 86.
22 - Understanding Media (New York, 1964), p. 313.
23 - "Bucher: Aspekte einer Strukturkrise", Merkur 25 (1971): 1087.
24 - Ed. Hans Robert Jauss (Munich, 1968).
25 - In Liberations, ed. Ihab Hassan (Middletown, Conn., 1971), pp. 162, 195.
26 - "Art without Artists", Liberations, pp. 70ff.
27 - The Presence of the Word (New Haven, 1967), p. 20.

28 - Barthes, Essais critiques, Pp. 125: "Depuis que la 'Litterature' existe (c'est - a - dire, si l'on en juge d'apres la date du mot, depuis fort peu de temps), on peut dere c'est la fonction de l'ecrivain que de la combattre". Blanchot, Le Livre a Venir, p. 242. "- Litterature - mot tardif, mot sans hommeur"..

29 - Institutiones, bk. 2 chap. ,1 sec, 4.

30 - Cicero Orationes philipicae, 45, De C. Caesare.

31 - Edwark Wolfflin, "Litteratur", Zeitschrift fur Lateinische Lexikogrophie und Giommatik 5 (1885): 49ff. Tertullian, De Spectacules XVII, 6, opposes Christian revelation to pagan civilization, e. g., dramatic performances.

32 - Cicero, Pro Archia Poeta, 9; Aulus Gellius, Noctes Atticae, XIII, 17. Cf. I. Heinemann, "Humanitas", in Pauly - Wissoqa, Reallexikon der classischen Altertumswissenschaft, supplement 5 (Stuttgart, 1931), p. 307.

33 - Dictionnaire Philosophique, in Ceuvrres, ed. L. Moland (Paris, 1877- 83), 19 : 590 - 92.

34 - Elements de litterature, 1787 (Paris, ,1856 reprint), 2: 335.

35 - Life of Samuel Johnson, ed. G. B. Hill, reviewed by L. F. Ppowell, (Oxford, 1934), vol 1: 302.

36 - Experiments in Education (Ithaca, New York, 1942), p. 75.

37 - Quoted from claude Crispin, Aux Origines de l'historie litterraire (Grenoble, 1974), p. 40.

38 - Ed. by Rene Groos, 2 vols, (Paris, 1947), 2: 145.

39 - Critical, Reflexions on the Old English Dramatick

Writers.... (London, 1761).

40 - Letter to the Rev. Dr. Horne, 30 April 1774, in Catalogue of the Johnsonian Collection of R. B. Adams (Buffalo, 1921).

41 - Paris, 1743, p. 189.

42 - Turin, 1760, p. 6: Paris, 1776; Glasgow, 1771, 1784.

43 - Compare Robert Escarpit, "La Definition du terme 'Litterature'", in Actes du IIIe congres de l'Association Internationale de Litterature Comparee (The Hague, 1962), pp. 77 - 89.

الأدب والفكشن والأدبية

هل الأدب شيء ثابت أم متغير أم ثابت ومتغير معاً وكيف نضبط ذلك؟ وما علاقة الأدب بالكلام وبالكتابة وكيف ينتقل النص من الكتابة إلى الأدبية؟

يستخدم ويليك هنا مصطلح الفكشن وهو مصطلح واسع ولا يقتصر على الخيال العلمي كما هو شائع الآن، بل إنه خصيصة أدبية أساسية تعني ذلك النشاط الخيالي الواسع الذي نراه في كل الأنواع الأدبية، فالإبداع التخييلي في الرومانسة (Romance) أو الرواية الحديثة أو الرواية العلمية إنما هو جانب واحد من جوانب الفكشن، المصطلح الذي يمس صميم «الأدبية». ولايغفل ويليك عن التمييز بين الفكشن الرفيعة والفكشن الرديئة، بين «ما تحت الأدب» والأدب الكتابي المتقن. وهو في كل ذلك لا ينسى أن يربط الأدب بعلم القيم... الاكسيولوجيا... ويطالب بضرورة الاتفاق على «علم المصطلحات» الأدبية حتى تكون ثمة لغة نقدية مشتركة، فيها من الدقة ما يجعل النقد لغة عالمية.

المترجم

الأدب والفكشن والأدبية

في الأعوام الحالية، أو بالأحرى بصورة مفاجئة اندلعت مساجلة حول طبيعة الأدب، تعريفه ومعضلته ومعنى هذه المفهومات الجديدة من أمثال التخيلية. fictionality والأدبية literariness (وهذا المفهوم الأخير من ابتكار الشكلانيين الروس كما أظن). ويمكن أن أشير إلى مؤلف يتكون من ٥٩٤ صفحة وهو «ظاهرة الأدب» لبنسون غراي (١٩٧٥) وإلى مؤلف من ١٩ صفحة بعنوان «ما الأدب» (١٩٧٨) حرره بول هرنادي، وإلى عدد من الدوليات من «التاريخ الأدبي الجديد» المكرسة للمسألة نفسها في عام ١٩٧٣. ولم تكن المساجلة عند الألمان أقل احتداماً: فهورست روديغر حرر «الأدب والشعر» (١٩٧٣) وهلموت كروزر يجمع مقالات حول الموضوع «تغير المفاهيم الأدبية» (١٩٧٥) كل الإجابات التي قدّمت. وتعود المساجلة إلى كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٧). كثير من المناقشات تشير إلى فصلي «حول طبيعة الأدب» في كتابي المشترك مع أوستن وارن «نظرية الأدب» (١٩٤٨) وقلما أشارت إلى الكتب الأخرى المكرسة للمسألة: كتاب توماس كلارك بولوك «طبيعة الأدب» (١٩٤٢) والمحاضرات الإنكليزية لشارلز دوبوز «ما الأدب؟» (١٩٣٩) ولا حاجة إلى القول أن المسألة طرحت من قبل في معظم السياقات المختلفة: فلا بد أن يدرس المصطلح في الحقل الدلالي إلى جانب «الشعر» و«الفكشن» مع الأخذ بعين الاعتبار الاستخدامات المختلفة في اللغات المختلفة.

في اعتقادي أن كل المحاولات لتحديد الأدب بطرائق مناقضة

للاستخدام الموطد مصيرها النسيان. وهكذا لن يقعنا بنسون غراي أن الأدب يجب أن يتحدد بالنسبة إلى الفكشن باعتبارها «التشخيص لحظة فلحظة لحادثة غير واقعية» فالنتيجة تكون استثناء قصائد من الأدب كالأرض الخراب لإليوت وقبلاي خان لكولردج ومقالة عن الإنسان لبوب و«ضربة من المجهول» لمالارميه. كما لا تقنعنا التعريفات التي تتجاهل المشكلة عن طريق الإعلان أن الأدب هو كل كلام مطبوع، أو تعتبر الأدب «أي لفظة ترى المجتمعات المعروفة ذات أهمية كافية تحتفظ بالاستمرارية» كما يزعم ارشيبالد هل في «برنامج لتعريف الأدب»(٢). فأي شيفرة قانونية وأي وثيقة شرعية أو ميثاق أو نص ليتورجي (طقسي) أو احتفال خطابي أو أي تصريح يظل في الذاكرة كالقول المشهور للجنرال كامبرون في معركة واترلو، يعتبر أدباً على النقيض مما هو جار في الاستخدام.

في اعتقادي أنه تجب مقاربة المسألة من خلال دراسة تاريخ كلمة «أدب» وأقربائها. وقد حاولت هذا في مساهمتي بـ«معجم سكربنر في تاريخ الأفكار» (١٩٧٣) وفي ندوة هرنادي «ما الأدب؟»(٣). ويجب أن أشير إلى المقالة السابقة بتلخيص موجز لها.

إن تجاهل الاستخدام غير الإشكالي للأدب، كالقول أنه «كل ما هو مطبوع» أو «الأدب المهاجم» أو الأدب الذي يدور حول المنتجات الصيدلانية، يجعلنا نواجه المشكلة القائمة وفق معنيين تاريخيين ثابتين. فهل هما معنيان وصفيان أم أنهما يتضمنان قيمة حكمية؟ هل نستطيع أن نرسم التمايزات الواضحة بين الأدب التخيلي والأدب عامة؟ المعنى الأول وهو «الأدب يشتمل على اطلاع وتاريخ وفلسفة».. إلخ يفترض دائماً بعض التمايز، وهذا التمايز ليس النجاح الفني، بل السمو العقلي والسلطة

الأخلاقية والأهمية الوطنية إلى حد ما، فلو فكرنا مثلاً بالقرن الثامن عشر الإنكليزي لكان من الصعب أن تستثني الفيلسوفين بركلي وهيوم والمفكر الأخلاقي وكاتب السير الدكتور جونسون والخطيب ادموندبيرك من مفهوم الأدب. فهنا نحن مضطرون إلى طرح مسألة «قانون» الأدب. وإقامة القانون هي مسألة تاريخية لم تدرس دراسة كافية، مع أن أرنست روبرت كوريتوس في كتابه «الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية» (١٩٤٨) قدم فصلاً رائعاً حول ظهور القانون الحديث للمؤلفين الكلاسيين مع لفتات إلى الموقف الفرنسي والإيطالي والألماني. يطرح هذا الفصل المسألة العامة حول ماهو «كلاسي» وكيف يمكن للكلاسي أن يكون واحداً. عملية الاختيار تتوالى مع القاعدة التي تختلف من عصر إلى عصر ومن قطر إلى قطر. فالإقرار بأن دانتي وبترارك وبوكاشيو كلاسيون ايطاليون، يبدو عملية منسجمة، ولكن حتى دانتي كان لفترة مختفياً. واختيار الكلاسيين الفرنسيين الكبار كورنيل وراسين وموليير، كان مرتبطاً ارتباطاً واضحاً بسيادة فرنسا في ظل لويس الرابع عشر، بينما تمجيد شكسبير وملتون في انكلترا تمَّ ضمن عمليات مختلفة تماماً، ومستقلة كل الاستقلال عن الاعتبارات السياسية المباشرة. واعتبار غوته كلاسياً في ألمانيا كان عملية بطيئة في القرن التاسع عشر، وماتزال المواقف النسبية من شلر وليسنغ موضع شك. وقد ابتدأ البحث التجريبي في هذه المسائل وأمثالها(٤). والأسباب والطرق التي ظهر بها الشعراء الإنكليز الخمسة في العصر الرومانسي ـ وردزوورت وكولردج وبايرون وشلي وكيتس ـ معقدة وغامضة نوعاً ما. وأعتقد أن قانون الأدب أشد وطادة، على الأقل في الماضي البعيد، مما يتخيل المتشككون. محاولات قامت للغض من شكسبير لكنها لا يمكن أن تنجح حتى عندما تأتي من كلاسي كتولستوي.

اعترض سانت بيف في إحدى مقالاته المبكرة على وثنية الأدباء الكبار جداً وأعلن أنه سيهتم بالأدباء الثانويين كما تقتضي العدالة[٥]، وقامت عدة محاولات لإنقاذ الكتّاب الصغار من النسيان. وفي فرنسا حاول دانيال مورنيه وفي ألمانيا جوزيف نادلر وفي الولايات المتحدة فان ويك بروكس بمنطلقات مختلفة وضع مبدأ لكتابة التاريخ الأدبي. لكنهم لم ينجحوا تماماً في طمس التمايزات في التصنيف. والفكرة المعلنة اليوم، وهي أن النوعية ليست نابعة من قلب الأشياء ذاتها وإنما يفرضها القارىء هي فكرة ضالة تماماً، مهما كان شعورنا بأهمية دور المستمعين.

ثمة مناقشات جيدة لدراسة الأنواع ما تحت الأدب مثل تسويق الكتب الدينية والكتب المبتذلة والفكشن الأولية والأدب السطحي، أو ما شئت من تسميات، لكنها مناقشات حول الأهمية الاجتماعية لما تحت الأدب نوع من التأويل في الذوق الشعبي. ولاشك أن ثمة حالات جدية، وداخل ما تحت الأنواع يمكن رصد تمايزات النوعية، ويمكننا تصنيف القصص البوليسية والرواية الخيالية العلمية والرومانسات الغوطية وقصص رعاة البقر، وحتى البورنو، أو أي نوع متداول عن طريق القاعدة الجمالية والاجتماعية والأخلاقية. فقد كان وما يزال ثمة تبادل متداخل بين الأدب الرفيع وما تحت الأدب. فأشكال الأدب الرفيع ترجع إلى الأشكال الشعبية فرومانسات الفروسية مثلاً تحولت إلى رومانسات الجن وأدب الطبقة العليا احتاج إلى «إعادة البربرية». إن تأثير الأغنية الشعبية والبالاد الشعبي في نهاية القرن الثامن عشر مثال واضح، ولكنه أيضاً يمكن أن يكون حجة أن دستويفسكي مثلاً صعد بالرواية الحسية الفرنسية إلى المملكة العليا للفكشن الرفيعة. إن تعريف ا. د. هيرش للأدب أنه «يشمل كل نص جدير أن يعلمه أساتذة الأدب للطلاب»[٦] إما أنه يتوسل المسألة في كلمة «جدير» أو يبدو أنه يوافق على الممارسة ولو من قبل جامعات أمريكية

مشهورة حيث طرزان والساحر اوز ورواية ميكي سبيلان «القتل الكبير» و«قصة او» تدخل ضمن المواد الدرسية. إننا لا نستطيع أن نحوم حول مسألة النوعية التي هي المسألة المركزية للنقد.

لو عرفنا الأدب بأنه الأدب التخيلي، من قصائد ومسرحيات وروايات، فإننا نواجه مسألة كيف نميزه من الأدب بمعناه العام. ولقد أجيب عن ذلك بطريقتين: الأدب هو فكشن أو الأدب يستخدم اللغة بطريقة خاصة. في كتابي «نظرية الأدب» حاولت أن أجمع الجوابين، وقد جلب ذلك الانتقاد وخاصة من قبل بنسون غراي بسبب الجمع بين تعريفين متنافرين. فالفكشن تعني رفض حقيقة التطابق المباشر مع الواقع. وتحاول الفكشن بناء عالم من الوهم عن طريق المباعدة، عن طريق التأخير. في معظم الفنون كان هناك حرب ناشبة بين ضرورة التحقق أن الفن هو فن، ومحاولة إقناعنا أن الفن يستمر مع الحياة ويخبرنا بشيء من ذلك. إن النوادر القديمة عن البحّار الذي صعد المسرح لينقذ ديدمونة من يدي عطيل، أو عن مشاهدي القرون الوسطى الذين ضربوا الممثل الذي يلعب دور يهوذا الاسخريوطي، تبين لنا الضرورة الملحة للمباعدة (أي وجود بعد بين الفن والحياة ـ المترجم). ويمكن للإنجذاب نحو التماهي بالبطل أو البطلة الخيالية ومثيرهما أن يكون قوياً فيؤدي إلى تغيير الحياة ويثير اختطاف العاشقين، كما يثير المراهقين والجرائم والانتحار(٧). وحديثاً جداً صار الموقف المعارض خطيراً. فيجب أن يؤخذ الأدب على أنه فقط أدب، والكلمات على أنها كلمات، لعبة لا علاقة لها ولا تماس مع الحياة.

إنني أقبل الخيالية بالمعنى الواسع كمشابهة أو كوهم (وهو ليس وهماً قاسياً) كتصنيع من قبل الإنسان، كعالم قصدي يجر العالم الحقيقي ويعيدنا إليه. وفي هذه النظرة لا ضرورة للقلق من حقيقة أن الأدب

يتضمن حالات واقعة وفرضيات. إنهم يفقدون وضعهم في المطابقة الحقيقية الحرفية لحظة دخولهم سياقاً خيالياً. بالطبع لا أحد يستطيع أن ينازع في حقيقية أننا نجد في الفكشن حالات يمكن أن تكون أحياناً حقيقية، تشير إلى محليات وأحداث خاصة، إلى أشخاص حقيقيين يعيشون اليوم في التاريخ. إن كل من يعرف باريس يستطيع أن يتلمس شوارعها وابنيتها في قراءة رواية بلزاك «ابنة العم بيت» أو رواية فلوبير «التربية العاطفية» أو رواية زولا «الخمارة». إن كاتدرائية الرون مستحضرة في رواية «مدام بوفاري» ويمكن أن يختبر اللندني روايات ديكنز بمعرفته لمعالم الأرض، فبعضها ما يزال قائماً، وبعضها صار موثقاً بالطباعة الحجرية أو الصور الفوتوغرافية القديمة. أمثلة لا حصر لها يمكن جمعها، وهي أمثلة معقدة بسبب حرص بعض المؤلفين على إخفاء المحليات الحقيقية إخفاء متعمداً، وذلك بابتكار أسماء لها. فبروست يطلق على ايلير كومبري اسم كابورغ بالبك.

الناس الحقيقيون يصورهم كثير من الكتاب والروائيين والساخرين بدقة متناهية فأوصافهم تميزهم وأحياناً تصبح الأوصاف دقيقة الواقعة. فدرايدن يسخر في «ماك فلكنو» من شخص حي وهو توماس شادويل، والكسندر بوب في «الدونسياد» شهر بمجموعة من الأدباء الرديئين بالاسم. ولم يكتف جيمس سوزرلاند في طبعته لقصيدة بوب هذه بالإفصاح عن المقاصد فقط وإنما جمع من مصادر كثيرة سريعة معلومات عن هؤلاء الكتاب لم يكن بوب نفسه يعرفها ولا أي شخص في ذلك الوقت ولا في أي وقت(٨).

ويمكن للروايات أن تحمل معلومات عن الجو ـ مثلاً ـ في تاريخ معين أو تصف المؤسسات والأدوات والثياب والعادات بدقة. إن بلزاك في بداية

«الأوهام الضائعة» يقدم وصفاً طويلاً للتجهيزات والهيئة والتكنيك والتقلبات عن مطبعة في أيام الثورة ونابليون، نعتقد أنها صحيحة من حيث الأساس. في كل هذه الحالات تظل الحقيقة المعلنة خلف الشكوك، وحقيقة المعلومات يمكن أن تكون صحيحة.

وتصبح المسألة أكثر إشكالية عندما ننظر في الرواية أو المسرحية التاريخية. لقد ناقش هربرت لندنبرغ في «الدراما التاريخية» (١٩٧٥) بعض هذه القضايا بإدراك واع. ويشير شكسبير وفولتير وشلر وبرنارد شو إلى مثال محدد، إلى شخصية تاريخية كجان دارك. واليوم تقرأ محاكمتها فتقف على المعلومات التي تصور حياتها. إلا أن شكسبير يعاملها كساحرة، وكتب شيلر تراجيديا رومانتيكية «فتاة اورليان» تقتل فيها جان دارك في المعركة وليس على محرقة، وفي مسرحية شو «القديسة جون» تبدو شابة إنكليزية مجادلة تتنازع مع قضاتها حول الوطنية والدين. وفي ملحمة فولتير الساخرة «البتول» تكون هدفاً لرجال شهوانيين يريدون انتزاع عذريتها منها إلى أن تستسلم لاغراءات ابن زنا من القصر الملكي[٩]. يمكن أن نستنتج أن شخصيتها في كل هذه الحالات هي شخصية محض خيالية لأنها تعمل ضمن بنية منحرفة تماماً ترتبط بما تقتنع أنه واقع تاريخي.

هناك كثير من الحالات المختلطة ففي رواية تولستوي «الحرب والسلم» وصف لمشاهد تاريخية موثقة كاللقاء بين نابليون والقيصر الكسندر الأول على عوامة في نهر نيمن عند تلسيت ووصول القائد الفرنسي سافاري في ١٧ تشرين الأول ١٨٠٥ ليدعو القيصر في فشكوف وهي مدينة صغيرة في مورافيا. وفي أحيان أخرى تجد تولستوي ينقل بخبث وصفاً لتواليت نابوليون من سجل يؤرخ سنواته في سانت هيلينا وحتى صباح معركة بورو

دينو، ولدينا شاهد عيان يقول أن القيصر لم يقرش الكعك ولم يوزعه على الجمهور من البلكون في موسكو، كما يصف تولستوي[١٠]. كل هذا مهد لظهور عمل بوليسي متقن أو يمكن أن ينتج استبصارات داخل العملية الإبداعية، ولكني مقتنع بأن مسألة الدقة لاتهم في الفكشن، وأن نابليون والقيصر من الشخصيات الخيالية، مثل ناتاشا روستوف أو بيير بيزوخوف اللذين بدورهما قد يكونان مرسومين من الناس الواقعيين: من تجارب زوجته وأختها.

كل هذه الإشارات إلى الواقع يجب تمييزها من الأطروحات في الفكشن التي تدعي أنها حقيقة، أو حالة من الاعتقاد الحقيقي للمؤلف أو لسان حاله. ونقدم أمثلة غالباً ما تقتبس: فيفترض أن براوننغ يقول «الله في سمائه فكل شيء جيد في العالم» (مع أنه فعلاً في مسرحيته «بيبا باسيس» يجعل هذا التصريح على لسان الفتاة بيبا التي تتأكد على الفور أن كل شيء في العالم هو شيء جيّد). وليوباردي في قصيدته «هو بعينه» يخبرنا العكس «أن العالم وحل» وهو يعني ذلك، مادام شعره كله صرخة كآبة ويأس. تعميمات من أمثال هذه لاحصر لها من أعظم الأشياء إلى أتفهها يمكن أن نجدها من خلال الفكشن. فهل نناقش التفاؤلية المضادة للتشاؤمية، أو تصريح بلزاك أن «الجهالة أم الجرائم»؟. ماذا نقول في الجملة الأولى من «آنا كارنينا»: «كل الأسر السعيدة متشابهة: وكل أسرة غير سعيدة تكون غير سعيدة بطريقتها الخاصة»؟ هل نصدر أحكاماً تظهر أنه ليس كل الأسر السعيدة متشابهة، أم علينا أن نقر بأن هذا التصريح يعمل على إدخالنا إلى بيت اوبلونسكي حيث اكتشفت كيتي للتو علاقة زوجها مع الحاكمة الفرنسية؟.

هناك الآن أدب ضخم حول هذه المسائل. فقد عالجها الجماليون

والدلاليون والمناطقة وقدموا تمايزات ذكية. غولتلوب غريج وورمان انغاردن ومونرو بيردسلي وجون سيرل والأحدث منهم، بين الألمان، غوتفريد غابرييل في «الفكشن والحقيقة» (١٩٧٥) وكاتي هامبرغر في «الحقيقة والحقيقة الجمالية» (١٩٧٩) قد حللوا دور التصريحات والفرضيات والتأكيدات الواقعية تحليلاً مفصلاً[١٢]. وأنا أريد حذف هذه القضايا لأنها غير مناسبة للنقد الأدبي. فالشخصيات التاريخية، والأماكن والأبنية الفعلية، وحتى الفرضيات توظف توظيفاً مختلفاً تماماً في السياق الخيالي. فالعلاقة بالعالم الخارجي الخاص تتوقف عن العمل. فنحن لسنا بحاجة أن نعرف إذا كان القيصر قرش الكعك حقاً في ١٨٠٥ في بلكونه، أو إذا كان نابليون في تواليته مسح قفاه بماء الكولونيا صباح معركة بورودينو. ولسنا بحاجة أن نقلق أن جان دارك ماتت في معركة في مسرحية شلر. كما لايهمنا أيضاً القصد المعلن للمؤلف. فمثلاً إخلاصه في المحاولة، في الأذى، في السخرية وفي ذم الكائنات البشرية الأحياء كتوماس شادويل ولويس تيوبالد وكولي سبير لاشك فيها، لكن دقة المزاعم أو التأثير على الضحايا ومعاصريهم هي مسائل لاتهم أي اعتبار نقدي نهائياً. في قراءتنا «الدانسياد» نختبر حقاً احساس سرب الحشرات، نشعر بانطباع من الغموض والتفاهة وبالتفكك على الرغم من الفرادة الملموسة للأسماء. وكما علق اوستن وارن: «السياق يشترط الأنواع، بينما الأسماء الخاصة تستبدل سنوياً»[١٣]. وحتى الشعر الساخر يوضح الفكرة القديمة عن القوة الكونية للفن. إن أعمال سوثرلاند هي ذات اهتمام بالقديم فقط.

لا أحد بالطبع يستطيع منع أي شخص من أن يناقش مسألة ما إذا كان «كل شيء جيد في العالم» أو «العالم وحل» لكن انتزاع هذه التصريحات من سياقها يرجعها إلى الفرضيات التي أيضاً قد تكون موجودة في

خيالية قديمة، بأنها تسجل سرداً حقيقياً لكابتن رفيع الأهمية. وفي هذا القرن دفعت عبادة الوثيقة الكتاب إلى كثير من المحاولات لتقديم أشكال هجينة من أمثال «تسجيل الوقائع» كما فعل الروس في العشرينات وكذا فعل ترومان كابوت في «الدم البارد» ونورمان ميلر في «جحافل الليل فهي ليست عندي سوى محاولات تستخدم الوسائل الخيالية، إلا أن تزعم إما أنها «رواية غير خيالية» أو «رواية تجميعية» وهما اسمان متناقضة للفكشن قائمان على الوثائق أو التجارب الشخصية، إنهما مصدر قديمان قدم الهضاب. فالمسرحيات الوثائقية ـ كمسرحية رولف هوشوا «البديل» تبقى مسرحيات ولو وصفت التصريحات الوثائقية من شخوصها سواء كان بابا أو كان شخصاً عادياً. تلك الأشكال الهجوم تبرز تعطشنا للوقائع أو تبرز ربما نضوب الخيال، وتمثُّل الأدب للصحافة أي إتباع التقارير أو التسجيل التاريخي[١٥].

ويمكن أن نلاحظ العملية نفسها وقد جرت مع التسجيل التاريخية الأكثر إقناعاً من الفكشن، فقد غزاه الخيال العلمي. إن نسبة الابتكار كتابة التاريخ تختلف جداً باختلاف الكتاب والمراحل. فالأحاديث كتاب توسيدس مبتكرة ابتكاراً واضحاً لكن «تاريخ حرب البليبو يقدم حقيقة تاريخية تماماً ويعيد إنتاج مجرى الأحداث، حتى إننا نعتمدها للتحقق من حقيقة أخرى من أمثال المصادر التاريخية. و تجنب المؤرخون المحدثون هذه الطريقة لكنهم غالباً ما يقعون فري الابتكارات الدبلوماسية والمؤرخين القدامى ومرويات شهود العيان. لكن المحاولات الحديثة لهدم الفارق بين الفكشن والمؤلفات التاريخية تزعم أنها تقدم الحقيقة، كما فعل رولان بارت في مصطلحه الشمول «الكتابة» أو تسمية أي شيء مطبوع «نصاً» ليست سوى للمشكلة. كل هذه المصطلحات تستخدم كستراتيجية للارتفاع

إلى حالة الكتابة الإبداعية، للدفاع عن نقد صار ليس فقط شخصياً كما وعاه تماماً فريدريك شليجل وسانت بيف، بل صار أيضاً خيالياً، بل تعسفياً تماماً فيزعم أن سوء الفهم وسوء القراءة والخطأ فضائل ايجابية. إنه يعني نهاية البحث والنقد ما دام يرفض وجود الموضوع المحدد، ويتحداه.

محاولة أخرى لتمثُّل التسجيل التاريخي في الفكشن، محاولة هايدن وايت في «ما بعد التاريخ» (١٩٧٣) فشلت في إقناعنا. يبحث وايت في الاستعارات السائدة لدى مؤرخي القرن التاسع عشر الكبار من أمثال ماكولي وكارليل وميشليت وبوركهارت... فتطابقت مع مخطط نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» لكن هذا لم يستطع طمس الفارق بين الكتابة التاريخية والفكشن مهما بدا استخدامه للاستعارات والوسائل الجمالية الأخرى في كتابة التاريخ السردي ماهراً. يبدو لي أن من الأفضل أن نعود إلى قول سدني «ليس هناك شيء يؤكده الشاعر، ولذلك فإنه لا يكذب أبداً»[١٦]. المؤرخ وكاتب السيرة قد يخفيان كذبهما وأحياناً يكذبان متعمدين. الشاعر لا يكذب ولا يستطيع أن يكذب.

محاولة كيتي هامبرغر في كتابها «منطق التاريخ» (١٩٥٧) في تقسيم مملكة الأدب إلى خيالي وغير خيالي لا تستطيع إقناعنا . فنوع تدعوه غنائياً أساسياً، قولاً حقيقياً، بينما النوع الآخر هو محاكاة أو خيالي. والقاعدة التقسيمية هي المتكلم. ففي الشعر الغنائي يتكلم الشاعر، وفي الملحمة والدراما يجعل الآخرين يتكلمون. الرواية في الشخص الأول هي مجموعة من الأقوال الحقيقية بصورة حاسمة لا تتميز من الرسالة مثلاً. إن هذا التقسيم يقود إلى معضلات مستعصية على الحل. لقد اضطرت إلى

إضفاء تصريحات سمجة على المونولوج الدرامي والبالاد ولم تستطع معالجة مسائل من أمثال تحويل دستويفسكي لاعترافات الشخص الأول راسكولنيكوف إلى سرد يقوم به الشخص الثالث. وكما بينت في مكان آخر(١٧) لم تتوصل إلا إلى كلام عادي: بعض القصائد والروايات تستخدم «أنا» كمتكلم، بينما القصائد والروايات الأخرى تستخدم «هو أو هي». إنه تقسيم للشعر عن طريق المتكلم الذي يرجع تاريخه إلى «جمهورية» أفلاطون. فلم تستطع أن تبعد سرد الشخص الأول الغنائي عن مملكة الفكشن. إن «الخيالية» تبقى السمة المميزة للأدب التخيلي، حتى في أسوأ الروايات.

وتبدو الطريقة الأخرى لتعريف الأدب في علاقته باللغة. فلا أحد ينكر أن اللغة وسيلة الأدب، ولذلك فإن فكرة النظر في الخصائص التي تميز اللغة الأدبية من الاستخدامات الأخرى للغة العامية والعلمية، تبدو طريقة واضحة. لكن المحاولات التي سعت لإقامة لغة أدبية خاصة قد فشلت. يمكنها أن تنجح فقط مع بعض أنماط الشعر المعينة التي يمكن أن توصف بأنها مختلفة عن اللغة العادية، لها مواصفات في النماذج الصوتية والخصائص القواعدية والتركيبية، والاختلافات المعجمية. لكن لا أحد نجح في إظهار أن الانحراف شرط ضروري لكل شعر، من غير أن نتحدث عن الأدب، وعلى الأخص الرواية الواقعية. ويمكن للمرء أن يشير حتى إلى القصائد الجيدة التي كتبت باللغة اليومية المعتادة بحيث لا يختلف عن النثر البسيط. ويكن أن نقتبس أمثلة كثيرة من شعر وردزورث وبوشكين والتراث الشعري الفرنسي(١٨). ومحاولات رتشاردز وتلميذه بولوك(١٩) في رسم خط فاصل بين اللغة الانفعالية والضرورية للشعر واللغة المرجعية، أو بين اللغة التضمينية واللغة الدلالية هي محاولات فجة ويمكن دحضها بسهولة إذا فكرنا في الانفعالات التي تظهر في المخاصمة

أو أحاديث العشاق، في التضمينات والظلال الذكية للمعنى أو الترابطات، وحتى في المسرحية اللفظية للكتابات في الحديث اليومي.

هناك جواب أفضل من هذا الانحراف هو الرأي القائل إن «الأدبية» هي «قدرة الإشارة على أن تدل على نفسها وليس على شيء آخر» إذا استخدمنا صيغة تزفتان تودوروف التي تبدو لي أفضل من المصطلح المتناقض «الإشارة المستقلة بذاتها» الذي تفضله حلقة براغ اللغوية. إن الانعكاس الذاتي يرقى بوضوح الإشارة وبذلك يعمق «الانفصال بين الإشارات والأشياء»[٢٠]. وهذا وصف جيد لما يجري في معظم الشعر الحديث. هناك قصيدة لجيرارد مانلي هوبكنز يسألنا أن نتحقق أن inscape في المشهد هي شخص أو طائر بالتركيز على الكلمات النوعية، وهناك قصائد لمالارميه وكليبنكوف، ولكثير من الشعراء الآخرين تظهر كأنها فن صوتي مغلق. لكن الانعكاس الذاتي يفشل في تعريف الأدب ومعظم الشعر، ويمكن دحضه تماماً برواية تكون كلماتها شفافة. لا يوجد تحليل لفظي في رواية مكتوبة مثل «الملك لير» يمكن أن تدرس تأثير جملة بسيطة من أمثال «فك هذا الزر» في المشهد الأخير (٥ . ١ . ٣٠٩). فالأدب ليس لغة فقط وليس انعكاساً ذاتياً فحسب. إنه يخلق عالمه الخاص من خلال اللغة. لهذا لا أستطيع قبول الحديث التقليدي عن «سجن اللغة»[٢١]. الأدب يرجع إلى الواقع ويقول شيئاً عن العالم، ويجعلنا نرى ونعرف العالم الخارجي وعقولنا وعقول غيرنا.

وكذلك أيضاً القواعد الشكلية في التنظيم والوحدة في التنوع والتماسك، ليست كافية لتمييز الأدب من اللا أدب. إننا نحتاج إلى تفسير التنظيم تفسيراً فضفاضاً ليجاري الأدب الحديث والأدب القديم، وعلينا أن نقر أن التنظيم والتماسك والوحدة، مهما كانت مرغوبة، إنما هي

مفاهيم عقلية تقنعنا بقبول تطبيقها على قطعة جيدة من الفلسفة أو البحث أو العرض العلمي.

الطريقة المقنعة الوحيدة لإبراز الأدب بمعنى الفكشن التخيلي الرفيع هو القول أن الأدب يتسم بسيطرة الوظيفة الجمالية، لكني أظن أن قليلاً من التفكير سوف يظهر أنه توجد خبرة جمالية يقدمها العمل الفني وإننا نستطيع أن نعترف بسيادتها في النص. «الجمال» مصطلح صار في هذه الأيام دقة قديمة خارج الاستخدام نظراً لمحدودية قبوله ولأن متعته تتعلق بالشكل، ولكنه بالتأكيد خبرة محددة يمكن وصفها في تأمل الرجال والنساء والحيوانات والنباتات والمشاهد البرية والسماوية والبحرية، وفي خبرة الفنون. وحتى أقدم أمثلة من الجمال الواضح: استمع إلى كونشرتو موزارت أو انظر في صورة لتبثيان. وبالمقابل في الأدب نرى الخبرة أوسع وأشد تنوعاً لعقلي من تلك التي في الموسيقى والرسم، فتنتج حالة من التأمل، من الانتباه الثابت الذي لايمكن لأي شيء آخر أن يضللنا عنه. ويمكن للمرء أن يبحث عن مئات المحاولات لتعريف الجمال. وأحدث محاولة تقول أنه «خاصة من الدرجة النوعية»(٢٢). هذا الامتداد في الخبرة الجمالية هو ممتع، أنه مسرة dulce ولن نحيد عن المتعة الجمالية. ولكن يمكن أن تكون مشوشة صادمة مثيرة وحتى مطهرة في سلبيتها كما أوضح تيودور ادورنو بطريقة انطباعية(٢٣). في هذه الخبرة التي تبدو لي برهاناً ذاتياً مثل لون الثلج أو الإحساس بالألم، نصل إلى موضوع يملك هذه الصفة الملازمة. والموضوع بطبيعته يحمل قيمة، أنه موضوع قيمة ويفرض قيمة. ومصطلح «قيمة» مقبول ومنتشر ما دام يحاول تغطية التنوع الضخم للقيم في الأدب. إنه يرى، في التمييز بين الأعمال الأدبية، إننا بحاجة إلى نظرية في القيمة «علم قيم». إنه باختصار يدعونا إلى النقد ـ بالمعنى القديم للتقييم والتمييز.

لقد انتهينا إلى تمييز أربعة حقول لمعنى مصطلح «الأدب» فهناك أدب من المادة الذاتية، ولكن بمشمول نوعي أو جمالي أو ثقافي أو أخلاقي أو سياسي. ويمكن القول أن كل الكتابات تكون تحته من تاريخية وسياسية وفلسفية ونقدية وتعليمية، لا تصل المستوى الذي تدخل فيه الأدب الوطني. وأخشى أن تنتمي كتابات معظم الباحثين والنقاد إلى هذا النوع الثاني. إذن هناك المعنى الآخر للأدب باعتباره أدباً تخيلياً، سوف أجمله في مفهوم «الخيالية» واعترف بالفشل في خلق فارق في اللغة الأدبية الخاصة. هذا المعنى الوصفي يتضمن الفكشن السيئة أو ما نسميه «ما تحت الأدب» الذي يستحق الدراسة كوثيقة اجتماعية لتاريخ الذوق. إنه يحقق وظيفة اجتماعية قد نرثي لها إذا كانت هروبية أو نرحب بها إذا كانت ذات دوافع خيالية إنسانية مقنعة. وأخيراً هناك مملكة الأدب الإبداعي الذي تسود فيه الوطنية الجمالية.

وعي هذه الموضوعات، أو وضوح علم المصطلحات، يبدو لي أنه الرغبة الكبرى لأي مجموعة من الباحثين والطلاب وبذلك تكون ضرورية لهم في كل تقدم في الفهم وفي التعاون فيما بينهم. إنه مطلب ملح في دراسة الأدب.

* * *

الأدب والفكشن الأدبية: Literature, Fiction, and Literariness

1 - The Phenomenon of Literature (The Hague, 1975), p. 142.

2 - "A Program for Definition of Literature", in Style in Longwage, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960), p. 94.

3 - "Literature and Its Cognates", in Dictionary of the History of Ideas, ed. Philip p. Wiener (New York, 1973), 3: 81 - 89; "What Is Literature?" in What Is Literature؟ ed. Paul Hernadi (Bloomington, 1978), pp. 16 - 23.

4 - See, e. g., Wolfgang Leppmann, The German Image of Goethe (Oxford, 1961) Augustus Ralli, A History of Shakespearean Criticism, 2 vols, (Oxford,1932), es a mere compilation, often second hand; Friedrich Gundolf, Shokespeare und der deutsche Geist (Berlin, 1911), is the finest book of its kind though limited to the reception of Shakespeare in Germany.

5 - Premieres lundis (paris, 1885), 2: 299 - 300.

6 - "What Isn't Literature?" in What Is Literature? ed. Paul Hernadi (Bloomington, 1978), p. 34.

7 - Louis Maigron, Le Romantisme et les moeurs (Paris, 1910), collects instances from Paris police records. On Werther, see Klaus Rudiger Scherpe, Werther und Wertherwirkung (Bad Homburg, 1970).

8 - The Dunciad, ed. James Sutherland, vol. 5 of the Poems of Alexander Pope (London, 1943).

9 - See Marina Warner, Joan of Arc: the Image of Female Heroism (New York, 1981) Die heilige Johanna: Schiller, Shaw, Brecht, Claudel, Mell, Anouilh, ed. Joachim Schondorff (Munich, 1964), contains introduction by Peter Demetz.

10 - R. F. Christian, Tolstoy's "War and Peace": A Study (Oxford, 1962), esp. p. 82. B. Eichenbaum, in Lev Tolstoy: kniga vtoraya, 60- e gody (Moscow and Leningrad, 1931), p. 229 and ,414 found the source of the scene with the Tsar on the balcony in the

Reminiscences of an Eyewitress (1862) by A. Ryazaitsev. The Tsar distributed fruit, not cookies.

11 - Cousine Bette, Chapter 38.

12 - Gottlob Frege, Schriften zur Logik und Sprachphilosophie, ed. G. Gabriel (Hamburg, 1971); Roman Ingarden, Das Literarische Kunstwerk (Halle, 1931; English translation, Evanston, Ill., 1973); Monroe Beardsley, Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticis, (New York, 1958); J. R. Searle, Speech Acts: An Essay in The Philosophy of Language (Cambridge, 1969): Gottfried Gabriel, Fiktion und Wahrheit (Stuttgart- Bad Cannstatt, 1975); Kate Hamgurger, Wahrheit und aesthetische Wahrheit (Stuttgart, 1979).

13 - Rage for Order (Chicago, 1948), p. 50.

14 - Benedetto Croce, "Estetica del settecento" in Ultimi Saggi, and edition (Bari, 1948), p. 109.

15 - Elisabeth Plessen, Fakten und Erfindungen: Zeitgenossische Epik im Grenzgebiet von Fictin und nonfiction (Muunich, 1971), makes great claims for this new hybrid form.

16 - "An Apology for poetry" in Elizabethan Critical Essays, ed. G. Gregory Smith (Oxford, 1904), 1: 182.

17 - "Genre Theory, the Lyric, and (erlebnis), in Festschrift fur Richard Alewyn, ed. Herbert Singer and Benno von wiese (Cologne, 1967), pp. 392 - 412 reprinted in Rene Wellek, Discriminations (New Haven, 1970), pp. 225 - 52.

18 - Roman Jakobson has argued against the metaphoricalness of all poetry establishing metonymy as the alternative. See "The Metaphoric and Metonymic Poles" in Fundomentals of Language (The Hague,

1956). Jakobson cites Pushkin's poem "Ja vas Lyubil". One might add Wordsworth's "we are seven" and Robert Bridges's "I Love all beauteous things, I seek and adore them".

19 - I. A. Richafes, Principles of Literary Criticism (London, 1924); Thomas C. Pollock, The Nature of Literature (Princeton, 1942).

20 - In Qu'est-ce que le structuralisme? eds. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, Francois Wahl (Paris, 1968), p. 108. "La Litteralite c'est la capacite pour le signe d'etre saisi en lui- meme, et non comme renvoi a autre chose".

21 - See Fredric Jameson, The Prison- House of Language (Princeton, 1972). The title is based on a loose translation of a passage in Nietzsche's Werke, ed. Karl Schlechta (Munich 1956), 3: 362. Nietzsche speaks only of "sprachlicher Zwang" (the constraint of language). Mr. Jameson does not, of course, approve of the "prison-house".

22 - Guy Sircello, A New Theory of Beauty (Princeton, 1975), p. 43.

23 - Noten zur Literatur II (Frankfurt, 1961). p. 164 and Aesthetische Theorie (Frankfurt, 1970).

الشعرية والتفسير والنقد

بعد بروز البنيوية في فرنسا ظهر مصطلح جديد هو «الشعرية» مع أنه يرجع أصلاً إلى أرسطو في كتابه الشهير عن الشعر. لكن البنيويين قصدوا من وراء الشعرية وضع القوانين العلمية الصارمة للأدب... ويعترف ويليك أنهم حققوا في النقد الأدبي شيئاً من الحضور، ولكنه يرفض إخضاع الأدب للإحصاء والأرقام. ولو كان الأدب على النحو الذي يريده البنيويون لما كان ثمة مجال لأي تفسير أو نقد. إن كل ما يفعل الدارس للنص الأدبي هو أن يقدم سرداً إحصائياً بالأنماط اللغوية المستخدمة. فالشعرية ليست سوى الميادين الكبرى التي يتلاقى فيها الأدباء لا أكثر. وقد رأينا في محاولة الرومانتيكية حذف القوانين التي وضعها أرسطو خطوة نحو التسيب، فحتى الآن لم يستطع النقاد وضع قوانين للتراجيديا والكوميديا بدلاً من قوانين أرسطو، فقد عمدوا إلى النقد والنقض، لذلك يدعو ويليك إلى تلازم التفسير مع النص الأدبي وتلازم النقد مع التقييم. النص العلمي وحده لا يفسر لأنه لا يمس النفس البشرية، ذلك العالم العجيب المترامي الأطراف.

المترجم

الشعرية والتفسير والنقد

يخبرنا جورج واطسون في كتاب صغير بعنوان «نقاد الأدب» إن تاريخ النقد «سجل من الفوضى الموسومة بالثورات المفاجئة» ويقول بحدة «النقاد الكبار لا يسهمون: إنهم يعيقون»(١). ولو خاطرت ووافقت على رأي المستر واطسون بأنني أنتمي إلى «المدرسة المنسقة للتاريخ النقدي» لكان جوابي أن القضية ليست بتلك القضية البائسة. فحتى في إنكلترا التي كانت في ذهنه أثناء كتابته، يصعب على المرء أن ينكر أن الدكتور جونسون تعلم من درايدن وأن اليوت تعلم من كولردج وأرنولد. فهناك استمرارية. وتاريخ النقد أقرب من أن يكون مناقشة طويلة دفاقة حول مفاهيم متضاربة.

ويمكن أن يرى اليوم في التاريخ محاولتين: البحث عن الشعرية، عن القوانين، أو على الأقل عن أحكام أو ثوابت في الأدب، عن قالب شامل من جهة، ومحاولات لا تنتهي لتفسير الأعمال الفردية أو عقول المؤلفين من جهة أخرى. ويمكن أن نعترف أن المحاولتين هما مهمتان مشروعتان وتتطابقان مع التمايزات القديمة في أعمال الذهن البشري. فالشعرية أو نظرية الأدب تهدف بشكل مطلق إلى توطيد علم الأدب الذي يرغب الكثيرون اليوم أن يدخل في العلوم الاجتماعية على نمط اللسانيات، مستخدمين الأدوات الكمية كالإحصاء. إن المفسرين يريدون الوصول إلى المعنى الخبيء للنص نازعين القناع عن أسراره بافتراضات التحليل النفسي الفرويدي أو الانتروبولوجيا النمطية اليونغية أو ـ وهذا أكثر حداثة ـ بالطموحات الوجودية للتماهي مع عقل المؤلف. وحتى نضع ذلك في

حدود اجمالية نقول إنه الصراع القديم بين العقلانية واللاعقلانية، أو ببساطة التناقض في الاعتبار بالنسبة إلى الشمولية أو الفردية. وبتصعيد التأكيد قليلاً يمكن أن يكون اعتبار الذات خلفه أو تحته. إنه التناقض بين الاهتمام بالحرفة والتكنيك ضد القبول المتراخي لغير المعقول والخارق في وحي الشاعر، الذي أعدنا الاعتبار له في عمل اللاوعي.

يمكن أن ندعو أرسطو بأنه أبو كلّ من هذين الاتجاهين. فإلى جانب كتاب «الشعرية» (المشهور بكتاب الشعر في الترجمة العربية ـ المترجم) كتب أيضاً في «الأورغانون» أطروحة ضخمة هي «التأويل». والشعرية والتأويل يحملان طابعه حتى الآن. ونرثي للاستخدامات التي خضعت لها شعرية أرسطو أثناء عصر النهضة وبعده عندما سمح نفوذه (وإلى جانبه كتاب هوراس «فن الشعر») بقيام مشاحنات حول الوحدات الثلاث في التراجيديا والآلية الخاصة بالملحمة. لكن المشروع العام للكلاسية الجديدة في البحث عن مخطط للأدب، عن لائحة للأنواع، عن مقاييس التقليد والمثل من أجل بنية صحيحة للعمل الفني، والاستجابة السليمة للقارىء المتقن، يمكن الدفاع عنه صراحة. فلابد أن يسلم المرء أنه يفترض سيكولوجيا ثابتة جداً للطبيعة البشرية، يفترض مجموعة أساسية من المقاييس في العمل، وعملاً موحداً للحساسية والفهم البشريين. لقد ابتعد في أعظم صيغه، وخاصة بعد أن خففت التجريبية من جمود سلطوية القرن السابع عشر، عن الشمولية، عن المخطط العقلاني الواسع الذي يتمسك بالحقيقة الصالحة لكل زمان ومكان. فاللورد كامس مثلاً يشرح في كتابه «عناصر النقد» (١٧٦٢) قاعدة الذوق، ولكنه يرى تناقضاً ظاهرياً مما يستوجب استبعاد الكثير من طبقات البشر. «أولئك الذين يعتمدون في الطعام على العمل الجسدي يجب أن تستثنيهم من الذوق» والشرقيون وشعوب العصور الوسطى المظلمة والألمان والروس يجب ألا

يحسب حسابهم وللأسف اضطر أن يوافق أن «استثناء الكثرة والعديد من الطبقات يقلل في دائرة ضيقة أولئك المؤهلين الذين يسمح لهم بالفنون الجميلة» بينما يظل متمسكاً بإيمانه بـ«الوحدة العجيبة بين الانفعالات والأحاسيس للأفراد المختلفين»(٢). ولو بحثنا في نظرية الأنواع في القرن الثامن عشر، لرأينا كاتباً رسمياً من أمثال هوغ بلير في كتابه «محاضرات في البلاغة والفنون الجميلة» (١٧٨٣) يأبى حتى أن يناقش أي مبدأ دقيق للتصنيف ولا ينبري لأي تكملة في قائمته المتنوعة للأنواع الأدبية. إنه يناقش «الشعر الوصفي» إلى جانب «شعر العبريين» ثم يعود بكل أرثوذكسية إلى ما يسميه «النوعين الارفعين للكتابة الشعرية: الكتابة الملحمية والكتابة الدرامية»(٣). ولكن في ألمانيا مع هردر سرعان ما حل محل هذين النوعين مفهوم عام للشعر الغنائي، لـ«الأغنية» وكان هردر من أوائل الذين أعلنوا أنه «لا يمكن قيام نظرية للجميل في الفنون والعلوم من دون تاريخ»(٤). وقد ظهر التاريخ الأدبي في إيطاليا وإنكلترا وفرنسا وفيما بعد في ألمانيا، ومعه سقطت الشعرية في الإهمال.

خلال القرن التاسع عشر لم يكتب في إنكلترا أي شيء يسمى شعرية، إذا تجاهلنا استثنائين: كولردج المشهور وارنست سويتلاند دالاس القليل الشهرة. ولكن كلا من هذين الكاتبين، في هذه النقطة على الأقل، يوصف بأنه صدى للألمان. وهناك، في منعطف مدهش بظهور كنط، غدت الشعرية ملحقة بالديالكتيك. فأطروحة شلر «الشعر الساذج والشعر العاطفي» (١٧٩٥) وصلت إلى مخطط للعلاقة بين الإنسان والطبيعة وهو في الوقت نفسه فلسفة تاريخ ونظرية أنواع. وصنف فريدريك شليجل التغيرات وفق الشعر الذاتي والشعر الموضوعي. ويؤيد شيلنج، وخاصة في خطبته «حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة» (١٨٠٧) فكرة كولردج عن الفن باعتباره «وسيطاً بين الطبيعة والإنسان ويقوم بدور المصالح

بينهما»[٥]، بينما قدم شليجل صيغة للشعر العضوي ضد الشعر الميكانيكي[٦]. وسار دالاس على خطوات ولهلم فون هولمبولت وجان بول في تبعية الأنواع الكبرى للشعر مع أبعاد الزمن: فتترافق المسرحية مع الحاضر والحكاية مع الماضي والأغنية، الغامضة نوعا ما، مع المستقبل[٧].

فقط في روسيا حاول الكسندر فيسلوفسكي بشجاعة أن يترجم الشعرية تاريخياً، فقدم تاريخاً تطورياً شاملاً للشعر، تحرى فيه تاريخ الوسائل الشعرية والموضوعات والأشكال والأنواع من خلال كل الآداب، الشفهية والكتابية. ولا عجب أن ظل مشروعه غير مكتمل.

لكن الشعرية انتعشت في القرن العشرين على نطاق واسع. وأول من بحثها كان الشكلانيون الروس الذين باختصار ركزوا بعد عام ١٩١٤ بشدة على الوسائل الشكلية مستخدمين أدوات لغوية لتحليل لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة. كما كانوا أول من حاول القيام بدراسة شكلية دقيقة لأنماط الفكشن وعملياتها. مع أن هنري جيمس وشارح أفكاره بيرسي لوبوك في كتابه «صناعة الفكشن» (١٩٢١) حاول شيئاً من التماثل مع المنظور المختلف لممارسة جيمس القصصية الخاصة.

وفي فرنسا بادر بول فاليري إلى انعاش الشعرية بمفاهيم تشبه شبهاً مثيراً للدهشة مفاهيم الروس التي لم يكن يعرف عنها شيئاً. كما أنه آمن أيضاً باللغة الخاصة للشعر وبغلبة الشكل. لقد شغل فاليري كرسي الشعر المستحدث في الكوليج دي فرانس من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٥.

وفي انكلترا كان رتشاردز في كتابه «مبادىء النقد الأدبي» (١٩٢٤) أول من اقترح نظرية أصيلة عن الشعر بعد سباتها الطويل، ولكنه بإفتراضاته عن علم النفس العصبي جعل الجسر بين القارىء والعمل الفني ينهار نهائياً. يقول رتشاردز «المعيار المتوازن الذي يحققه الفن يمكن أن

تقدمه سجادة أو وعاء أو إشارة فلا تخطىء الإيحاء مثل معبد البارثينون سواء بسواء، فيمكن أن يظهر هذا المعيار من خلال الابيغرام تماماً كما يظهر من خلال السوناتا. وعلى هذا «فمحبة الشعر الجيد والنفور من الشعر الردىء أقل أهمية من أن نتمكن من استخدامهما معاً كوسائل لترتيب عقولنا»[٨] فالشعر يتقلص إلى العلاج العقلي، إلى حبوب مفيدة لا تضر عندما يكف محور الموضوع (أوعية، سجاد، إشارات) أو النوع (الشعز الجيد والشعر الردىء) عن أن يكون هاماً. ولحسن الحظ إن ممارسة رتشاردز تكذب نظريته: كان قادراً على تحليل قصائد كموضوعات مفتوحة على التمحيص. فما وصل نتيجة نظرية الشعر إلى تشويش كبير في الشعر مع كل الأحكام القيمية، مع تعليقاتنا وإيماننا، انتج تفسيرات حساسة للقصائد المنفردة. فتصبح الشعرية مع رتشاردز نظرية في التفسير، أي التأويل.

لكن آخرين كثيرين لم يقدموا شعرية. على العكس، فالسنوات الحديثة قد شهدت نظريات طموحة وشاملة في الشعر كانت قد طرحت منذ قرن وأكثر. فاميل ستايجر في كتابه «المفهوم الأساسي للشعر» (١٩٤٦) يعلن أن الزمن هو شكل الخيال الشعري ورتب الأنواع الرئيسية أو بالأحرى الطرق الرئيسية ـ الغنائي والملحمي والتراجيدي ـ مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن. فالغنائي مترافق مع الحاضر والملحمي مع الماضي والدرامي ـ وهذا غريب ـ مع المستقبل. وتحليل هيدجر للزمن ينتهي إلى مخطط شامل لكل الشعر. والزمن عند ستايجر يتحكم تحكماً كلياً. وفي «تشريح النقد» لنورثروب فراي (١٩٥٧) تتحكم دورة الطبيعة في كل الأدب. إن الكتاب يقدم أكثر مما يعد به العنوان. فنظرية الأدب باعتبارها «موجودة في كونها الخاص، ليست تعليقاً على الحياة والواقع، بل تشمل الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللفظية» والنظرية الجديدة في الأنواع ليس فيها

سوى أربعة أنواع: الكوميديا والرومانسة والتراجيديا والسخرية، وهذه الأنواع تتطابق مع الربيع والصيف والخريف والشتاء، وهي إيقاع الطبيعة. فالكون الأدبي في مفهوم فراي هو «كون فيه كل شيء متماه مع كل شيء آخر»[٩].

أثناء ذلك اجتمعت لسانيات سوسير بتأكيداتها على النسق والبنية مع اكتشافات الشكلانية الروسية فأدت في فرنسا إلى حركة واسعة عرفت باسم البنيوية. وقد أثر كتاب فلاديمير بروب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» في كلود ليفي شتراوس. أما رومان جاكبسون الذي كان عضواً في كل من حلقة موسكو وحلقة براغ اللسانية فشكّل حلقة شخصية. وقد استقر بلغاري في فرنسا هو تزفتان تودوروف، فترجم إلى الفرنسية مختارات من الشكلانيين الروس[١٠]. في ١٩٧٠ أسس دورية «الشعرية» التي أعلنت بفخار عودة الشعرية. لم تكن تشتمل فقط على «دراسات في اللغة الشعرية وبنيوية السرد وأشكال البلاغة وأنساق الأنواع، وإنما توسعت في النقاش فشملت كل اللعب اللغوية ووسائل الاتصال الضخمة وحتى لغة الأحلام والجنون، نزولاً إلى أوضع النصوص والمواجهات العفوية للكلمات»[١١] ويعلن تودوروف في كثير من الكتابات، وعلى الأخص في بحث عن الشعرية (التي عملياً تأخذ كل أمثلتها تقريباً من النثر) ألقاه في ندورة «ماهي البنيوية؟» (١٩٦٨) أن الشعرية الجديدة أقامت نظاماً شاملاً كاملاً أو علماً أدبياً على غرار العلم اللغوي. فالأدب اعتبر ـ كما عند فراي ـ جزءاً من اللغة مغلقاً ذاتياً، كما أن كل لغة هي اعتساف كامل، فهو لا علاقة له بالواقع. ويؤكد رولان بارت الذي كان روح الزعامة للمجموعة، والذي له كتب تودوروف رسالته في الدكتوراه[١٢] أن «كل كتابة هي عبارة عن نشاط نرجسي. الواقع دائماً ذريعة. الكتابة هي فعل عابر. إنها لا تستطيع تفسير العالم. إنها بالأحرى تعمل على

تحييد الحقيقة والكذب. إنها اللاحقيقي بذاته»[١٣]. وهكذا استطاع تودوروف إعلان نوع من الاعتراض. فهدف الشعرية «ليس معرفة أفضل بالموضوع بل تكميل الخطاب العلمي». موضوع الشعرية هو بالضبط طريقتها»[١٤]. «إن الطريقة هي موضوع العلم وموضوعه هو الطريقة». وقد تحقق توجه نحو العبثية. فالموضوع، أي الشعر والأدب، قد اختفى. ولم يبق ثمة سوى ميثولوجيا غير متجسدة.

ويمكن أن يشك المرء في أسس هذا المشروع بكامله. ولا يحتاج أن يضع الشكوك حول مبدأ سوسير في الاعتساف الكامل للغة (لقد بدأ النزاع مع أفلاطون في محاورته كراتيلوس ولم يستقر نهائياً حتى في هذه الأيام) حتى يشك في إمكانية تطبيق نموذج النسق اللغوي على الأدب بكامله. أنا غير مقتنع أن اللغويين أسسوا نظاماً للغة أبعد من المستوى الفونيمي، ولكن حتى لو نجحوا في ذلك، كما تزعم القواعد التحويلية لشومسكي، وصولاً إلى بعض المبادىء اللغوية الشاملة، وأني لأشك فيما إذا كان مثل هذا المشروع يمكن أن يقيم نظاماً للأدب. فالأدب ليس نظاماً منفرداً للعلاقات الداخلية، وإنما هو تطوير ضخم وتنوع متغير ممتد عبر مساحات ضخمة من الزمان والمكان. وكما ناقشت في مكان آخر فإن الأدب ليس لغة فقط: «إن الموتيفات والصور والرموز والحبكات والمخططات التركيبية ونماذج أنواع وأنماط شخصية وأبطال وكذلك الصفات من أمثال التراجيدي أو الكوميدي والرفيع أو المبتذل، يمكن أن نتناقش نقاشاً مثمراً مع درجتها الدنيا من صيغها اللغوية أو من دون أي اعتبار لها. والحقيقة الواقعية التي مارس بها كتاب كبار تأثيرهم ـ هومر وفرجيل ودانتي وشكسبير وغوته وتولستوي ودستويفسكي - هي الترجمات الفضفاضة الفقيرة التي قلما حملت ملمحاً من خصائص أسلوبهم اللفظي، وهذا ما يظهر الاستقلال النسبي للأدب عن اللغة»[١٥].

محاولات للتعبير عن الثيمات والمواقف في المصطلحات اللغوية، كما فعل تودوروف في «قواعد الديكاميرون» تبدو مماثلة ذكية في أحسن حالاتها. يخبرنا أن عاطفة الأدب «يمكن النظر إليها على أنها رغبة في الجماع الجنسي، بينما الصد يبدو كما لو كان رغبة سلبية، والاختلافات المشروطة تتخذ شكل مهمات مألوفة في قصص الجن أو رومانسة العصور الوسطى: بينما إلحاق الأذية قد يعبر عنه كأنه تهديد بسيط»[١٦]. ولابد أن نشك بكل مبدأ سجن الإنسان في اللغة: فعلينا الافتراض أن اللغة نفسها في علاقة انطولوجية مع الواقع، كما يؤكد فلاسفة اللغة وحتى هيدجر نفسه. وهناك، بعد كل هذا حياة إدراكية للإنسان: فالشخصية والذات لا يمكن إرجاعهما إلى العلاقات اللغوية. فحتى الصم البكم يجدون سبيلهم في العالم. لكن هذا لا ينفي أن الحضارة كما نعرفها ممكنة فقط بسبب تطور اللغة أو أن بإمكان اللسانيات تسليط الضوء على مسائل أدبية كثيرة. ولكنه ينفي رأيهم في سجن اللغة والنتائج النهلستية التي رسمها أنبياء موت الأدب.

ولابد أن يفكر المرء أن التفسير علاج أو ترياق لهذه الشعرية. إن له تاريخاً طويلاً، لو تذكرنا التفسيرات المجازية لهومر في الكلاسيات وتقليد الترجمة التوراتية الذي ابتدأ فور ظهور المسيحية إذ كان يجب تحديد علاقتها بالعهد القديم فشرحته لمستخدميه. لقد بذل أريك أورباخ جهده وجعلنا نفهم استخدام مصطلح Figura. لا أحد يجهل المشروع القديم للتفسير الشرعي، أن الشيفرات الشرعية والنصوص الشرعية. وفي النهضة أصبح تفسير المؤلفين الكلاسيين مشفراً وتحول بسرعة إلى نصوص باللغة المحلية، وهذه العملية لم تدرس على ما أظن. لابد أن أشير فقط إلى تاريخ النقد النصي لشكسبير في القرن الثامن عشر أو إلى طبعة رتشارد بنتلي المتفردة للملحمة ملتون «الفردوس المفقود». لقد كان النقد يحصر نفسه

بالأخطاء التي يرتكبها الناشر ودراسة الاختلافات عن الأصل، لكنه اتسع بسرعة إلى الشرح والمقارنة. وسأكتفي بتقديم أمثلة إنكليزية: «ملاحظات عن ملكة الجن» (١٧٥٤) لتوماس وارتن و«عينة من الشرح على شكسبير» (١٧٩٠) لوالتر وايتر الذي أظهرت دراساته للعصر والخيال على ضوء علم النفس الترابطي، كيف أن التفسير الأدبي العميق كان قد تقدم في القرن الثامن عشر من دون أساس نظري كبير.

القواعد والاجراءات التفسيرية صيغت في الترجمات التوراتية والشرعية. ويبدو أن ظهور المصطلح اليوناني «تأويل» يعزى إلى كتاب دانوستر «سر التأويل» (١٦٥٤) أما بالنسبة إلى التطور المتأخر فيعزى إلى كتاب جوهان اوغست ارنستي «التفسير الأساسي للعهد الجديد» (١٧٦١) الذي كان كتاباً موثوقاً واجهه شليرماخر عندما التفت التفاتة جديدة إلى علم التأويل(١٧). وما كان تكنيكاً للترجمة النصية أصبح لديه مبدأ للفهم العام. وإذ يقر شليرماخر بدور الترجمة القواعدية والمقارنة، فإنه يلحقها بما سماه الطريقة «التكهنية»: أي أن يتعاطف ويتماهى. إن المصادر كما بين كارل اوتو آبل(١٨) ترجع إلى النزعة التقوية البروتستانتية التي كان شليرماخر تلميذاً لها، وإلى النزعة الصوفية: إلى جوكوب بوهمه وايكهارت وتولر. وأخيراً تابع ديلثي نظرية شليرماخر في الفهم لجعلها أساس التباين بين العلوم الطبيعية والعلوم الأخلاقية (مصطلح «المعرفة الروحية» الألماني ظهر أول ما ظهر كترجمة لكلمة «العلوم الأخلاقية» في النسخة الألمانية لكتاب «المنطق» لجون ستيوارت مل)(١٩). «الشروح» العلمية تبحث عن الأسباب فالإنساني «يفهم» عقل إنسان آخر، أي يدخله. وقد عدل ديلثي أخيراً مقاربته السيكولوجية. أنه يظهر أن الفهم لا يعني فقط الدخول في عقل إنسان آخر، بل بالأحرى يعني تفسير تعبيرات إنسان آخر، أي التكوينات والتشكيلات في التراث، في الوثائق

والأنصاب التذكارية التي يوحدها مع المصطلح الهيغلي «الروح الموضوعية». ومن هنا مصدر المصطلح الألماني «تاريخ الروح» الذي يعتمد على مفهوم روح العصر ويؤكد الفروق بين المراحل ومواقف الإنسان والمفاهيم في مختلف العصور. وقد أدى هذا عند ديلثي وكثيرين غيره إلى النزعة التاريخية وإلى النزعة النسبية أخيراً. وقدم هامز جورج غادامير في كتابه «الحقيقة والطريقة» (١٩٦٠) وهو الكتاب الأعظم تأثيراً في علم التأويل الحديث نظرة جديدة إلى المفهوم بتأثير هيدجر. يرفض غادامير نزعة ديلثي السكولوجية ويطور النظرة بأن التفسير هو صهر أفقنا الخاص، صهر نزعتنا التاريخية المعترف بها، بأفق الماضي. وما نحتاجه هو «التاريخ الفعلي» وتتبع نتائج الأثر الفني في قرائه ودراسة المستمعين أكثر من دراسة المؤلف. كل هذا أدى إلى مناقشة معقدة ابتعدت كثيراً عن البحث الأدبي. اميليو بيتي، وهو مؤرخ ايطالي، وهيرش في «الحقيقة في التفسير» (١٩٦٧) انتقدا غادامير لما بدا لهما نتائج ذاتية لتحليله. لقد أحيا هيرش مفهوم قصد المؤلف، الذي منذ ظهور مصطلح ويمزات «الزيف القصدي» اعتبر قصد المؤلف غير مناسب، وطولب بالاقتراب عبر النوع لتأمين دقة التفسير.

إن التأثير في الدراسة الأدبية الملموسة للتفكير التأويلي كان تأثيراً عميقاً، على الأقل في ألمانيا وفرنسا. اميل ستايجر في كتابه «فن التفسير» (١٩٥٥) دافع دفاعاً قوياً وقدم أمثلة مقنعة للافتراض أن «قاعدة الشعور هي أيضاً قاعدة البحث»[٢٠] أن مقولة السببية عديمة النفع في الدراسات الأدبية. فالمهم هو اكتشاف انسجامي مع الموضوع والانسجام في الموضوع ذاته، إن كان العمل فنياً فذاً. ومصطلح «الهرمنة» (الانسجام) خدم ستايجر خدمة كبيرة في تفسيراته للقصائد الألمانية. كما جعله يدين كل الأدب الحديث باعتباره أدباً غير منسجم «مهرمن» في خطاب أثار

اعتراض صديقه ماكس فريش[٢١]. إن ستايجر منسجم فقط مع غوته ومع الرومانتيكيين الألمان.

المفسرون الفرنسيون يختلفون، مع أن أذواقهم رومانتيكية. فأبطالهم هم روسو وبودلير وبروست. وجورج بوليت، رئيس «مدرسة جنيف» مع أنه علم في ادنبرغ وجونز هوبكنز وزوريخ، وفي هذا شيء من الغرابة، كان العارض الرئيسي للتفسير بالفرنسية. ويرى بوليت أن كل عمل فني ليس موضوعاً، بل هو نموذج للمعاني التي خلفها نكتشف الوعي. «يحتاج الناقد الأدبي أن ينسى العناصر الموضوعية للعمل ويرتفع إلى استيعاب الذاتية من دون الموضوعية». وفي الاختلافات الجديدة يشرح بوليت رأيه أن على الناقد أن يعثر على «عاطفة الذات» للمؤلف، إلا التي يسميها كوجيتاه. ويجب ألا يخلط ذلك بسيكولوجيا الكاتب. إنها ملازمة للعمل العام ولا يمكن الوصول إليها إلا بفعل التماهي. «والشيء نفسه يجب علي أن أمارسه مع المؤلف والناقد»[٢٢].

في الممارسة العملية يدرس بوليت فعل الوعي الذاتي أو النضال لتحقيق الهوية بدراسة استخدام الزمان والمكان في العمل العام للمؤلف، باعتبار أن الزمان والمكان هما أداتا رؤيته. وفي كتاب متأخر هو «تحولات الدائرة» (١٩٦١) يستخدم بوليت الدائرة كرمز للتماسك الوجودي. وفي رسالة موجهة إلي في عام ١٩٥٦، يسلم أن هذا النوع من النقد (يبدو أنه يدمر المظاهر الشكلية للمؤلفات ويهجرها. فكأنه لا يوجد في دراساتنا قصائد ولا روايات أو مسرحيات بمعناها الخاص، فكل شيء يصبح وسيلة متابعة ليس للأشكال فيها سوى دور دلالي مثل أي شيء آخر. وهذه أعظم محدودية جدية للنقد، والتي تجعله يختلف جداً عن النقد كما فهمته البلدان الانكلوسكسونية اليوم. ففي تلك الأقطار ما هو أعظم أهمية هو

الواقع البنيوي - وبالتالي الموضوعي - للمؤلفات المنعزلة، وفي فرنسا (مع دي بوز ومارسيل ريموند وبيغوين وباشلار ومن قبل سارتر وبلانشو وجان وال وأنا نفسي) وأظن في ألمانيا أيضاً، في المدارس التي انبثقت عن ديلثي، فما هو مهم هو الوعي المنظم الذي يمكن الحصول عليه برفع قناع البنى»[٢٣].

ما كان يتم بغض النظر عن معنى العمل الفردي عرضه ليوسبيتزر في مقالة عن تفسير بوليت لعمل ماريفو «حياة ماريان»[٢٤]. وماريفو بنظر بوليت هو نوع من مالارميه القرن الثامن عشر: اللا شيء والفوضى الصرفة والاستسلام للحظة الآتية، وللتعاقب المحض الذي يميز عقله. «لا شيء يحيا سوى نوع من ذاكرة بخار لكل ماحدث. وذلك النوع من الزمان الذي يرافق روايات ماريفو، وأخيراً يتبخر». لكن «بانعطاف واحد يمكن للكاتب الذي بدا كاتباً منساقاً مع العابر، أن يصور التدفق المستمر للزمن بطريقة برغسون. ونجد هذا وذاك في ماريان: النقطة والخط، النقطة التي تمتد وتطيل نفسها وتتحول إلى خط: لحظة تنطلق وتطيل نفسها، وتتحول إلى زمن»[٢٥].

مصاعب قليلة اعترضت سبيتزر ليبين أن هذا هو خيال محض، ذلك أن الانقطاع، الأسلوب المتكسر Style coupe لا يتغير إلى دفقة برغسونية، كما أن النقطة لا يمكن أن تتغير إلى خط. وقد أظهر سبيتزر أن الاقتباسات من «حياة ماريان» منتزعة من السياق انتزاعاً: فبوليت يتجاهل حقيقة أن ماريان امرأة شجاعة ذكية فاضلة تنتصر على أعدائها. ولا شيء يدعم نظرة بوليت في ماريفو كتفكك النظام العقلي واعتناق النهلستية الأخلاقية. ورد بوليت فقال إنه لم يأبه بشخصية ماريان ولا حتى بالرواية التي هي بطلتها، وإنما فقط بالوعي القابع خلف كل روايات ماريفو

ومسرحياته، التي يحاول أن يعيد بناءها أو بالأحرى أن يرفعها فوق أي شيء مادي.

وقد أتيحت لي حديثاً فرصة دراسة أحكام بوليت على شارل دي بوز وقد دهشت إذ اكتشفت أنه فعل الشيء نفسه الذي فعله بماريفو، مستخدماً مقاطع منتزعة من سياقها ليثبت أن دوبوز كان مخلوقاً ايجابياً ومتلقياً سلبياً بشكل عام من دون حياة شخصية خاصة به. بل إن بوليت يطبق على دوبوز مقاطع من «جورنال» دوبوز تتحدث عن برغسون وبروست كما لو أنها كتبت عن دوبوز نفسه(٢٦). والرأي الحقيقي لنقد دوبوز وتصنيفه بالروحية وفيما بعد الأرثوذكسية الكاثوليكية، هو رأي غامض تماماً(٢٧). لقد فتحت طريقة بوليت الباب للاعتساف المحض، للهوى، أو ببساطة للألعاب العقلية التي لا يمكن السيطرة عليها.

يوجد «التفسير» أيضاً في البلدان الانكلوسكسونية، على الرغم من رأي بوليت بأن هناك تبايناً لما يجري في النقدين الفرنسي والألماني. أنا لا أفكر فقط في تأثير كتابات بوليت وأصدقائه في الولايات المتحدة اليوم. إن كتب ج. هيلز ميلر، وبالأخص ولسون نايت. ففي «عجلة النار» (١٩٣٠) يعتبر كل مسرحية من مسرحيات شكسبير «رؤية كلية وحبكة محكمة في التشخيص واهتمام بالجو العام ورمزية شعرية مباشرة» والمسرحيات الأخيرة هي «تشخصيات أسطورية لرواية صوفية» والتفسير بالنسبة إلى نايت هو «إعادة بناء الرؤية»(٢٨). عملياً يصبح نايت ـ إذ يبدأ من صورة المجموعات والمتضادات كالعاصفة والموسيقى ـ مجازياً يقتطف من شكسبير وكثيرين غيره فلسفة لا هي أصيلة ولا هي واضحة ولا هي معقدة. إنها تصل إلى حد مصالحة الإيروس مع الأغابي (المحبة ـ المترجم) والنظام مع الطاقة، وهكذا يجعل كل زوج مع نقيضه. كل الشعراء

الحقيقيين يحملون الرسالة ذاتها. وكما شرح اوست وارن لسنوات خلت «بعد حل الشيفرة يترك المرء مع شعوره بالخواء. فالشعر انكشاف ولكن ماذا يكشف؟»(٢٩). كتب اليوت مقدمة لكتاب ولسون نايت يمتدح محاولته في توضيح النموذج في سجادة شكسبير: «لتقرأ الشخصية والحبكة مع فهم لموسيقى الغوّاصة أو موسيقى ما تحت الأرض» ولكنه يستنتج غير سعيد أننا «إذا عشنا تماماً (عمل شكسبير) فإننا لا نحتاج إلى تفسير»(٣٠) إنه يردد ما يشبه هذا المثل «لو كنا ربا لما كنا بحاجة إلى لاهوت». وفي مكان آخر شكا اليوت أن التفسير يدعي نقل بصيرة إلى مؤلف آخر» ولكن «بدلاً من البصيرة» يحتج ويقول «أنت قدمت الفكشن»(٣١).

وهذا ما نشعر به في بعض أهم طرائق التفسير انتشاراً، طريقة التحليل النفسي والطريقة الأسطورية. وكلتاهما نظام لحل الشيفرة أو نزع القناع: فالشخصية العصابية خلف العمل يسيطر عليها الأدب، كأعمال كافكا، أو العقد التي تحرك الشخصية الخيالية، كعقدة أوديب عند هاملت. فالنقد الأسطوري هو نوع من خلق المجاز: فالنقاد يبحثون عن تنكرات موت الرب ميتة التضحية، وولادته ثانية في الربيع، وعن ألوان البحث، عن الكأس المقدسة حتى في رحلة صيد سمك. مجموعة كاملة من المهتمين بالعصور الوسطى في الولايات المتحدة حاولوا ـ وبتأثير كبير من روبرتسون ـ شرح شوسر «شاعر اللؤلؤ» ولانغلاند على أنهم كتاب مجاز (وقد كانوا كذلك جزئياً) يقدمون فضيلة مسيحية واحدة وهي المحبة تحت الكثير من التنكرات. وأحدث اهتمام بالمستويات الأربعة للمعنى مشروح في رسالة دانتي إلى كان غراندي (وفي كتابه «الوليمة» أيضاً) أدى إلى تأكيد قوى على المعنى التأويلي على حساب المعنى الحرفي. ويبدو أننا نحيي هنا نوعاً من التفسير الذي جعل نشيد الإنشاد، والواضح أنها قصيدة ايروسية،

تدخل في مجاز حب المسيح لكنيسته (والأنثى هنا هي الكنيسة) ويمكن للمرء أن يدافع عن التفسير المجازي بالقول مع نورثروب فراي «كل شرح أو ربط أحداث السرد بعلم المصطلح المفهومي هو بمعنى من المعاني تفسير مجازي»[٣٢].

كثيرون بدأوا يشكون في افتراضات التفسير الحديث. فقد أشار مورتون بلومفيلد أنه طبقاً لتوما الاكويني فإن المعنى الحرفي هو المعنى الوحيد في الكتابات الدنيوية بينما المستويات الرباعية ضرورية للكتب المقدسة[٣٣]. لكن الكلاسيات العظيمة في هذه الأيام قد أصبحت كتباً مقدسة: فهي تقرأ لأسرارها المفترضة: في الأدب الإنكليزي شكسبير وملتون وبليك وشيلي، والأحدث حتى ييتس ووالاس ستيفنس تعامل نصوصهم كنصوص مقدسة. لقد ناقش سبيتزر في كثير من السياقات أن الشارح الحديث «يستطيع بتدريبه ودراسته أن يقدر، وربما يؤكد المعنى الأصلي للعمل الفني الذي جرى تأليفه في مكان آخر وزمان آخر». وهناك بالنسبة إلى سبيتزر «معنى واحد فقط يجب عزله مع التأكيد على التمييز»[٣٤]. آخرون من أمثال سونتاغ قد رفضوا ببساطة اعتبار التفسير من عبارات المضمون.. تقول «مكان التأويلات نحتاج إلى ايروسية الفن» وقد استنتجت ذلك في مقالتها المشهورة «ضد التفسير»[٣٥]. وتبدو الايروسية أنها تحيي فقط القديم الحساس ولكن ليس من نصيحة جديدة للمسرة، فكان الخطاب النقدي أحكاماً اعتسافية للذوق، للانطباع. وحتى رولان بارت الذي نظنه نبي البنيوية والذي كان عملياً عالم اجتماع الميثولوجيات البرجوازية والموضات الأنثوية ينتهي في مقالة متأخرة «العلم ضد الأدب» نشرت في ملحق التايمز الأدبي[٣٦] إلى نتيجة أن الكتابة هي قلب للخطاب العلمي مع أنها تزعم العودة إلى العالم والحقيقة. الكتابة متعة، ومنح للمتعة: وهي في الحقيقة نتيجة مدهشة من بارت، تطورت في

كتابه الصغير الحديث «متعة النص» (١٩٧٣). تظهر المتعة مع اندفاعات جنسية واضحة على أنها متعة فردية على الاطلاق وغير قابلة للتنبؤ بها. فهو يرفض هنا العلم والعلمانية.

لا نستطيع طلاباً وأساتذة أن نرفع أيدينا مستسلمين لليأس من مشروع محاولة فهم الأعمال الأدبية، وحتى من التنظير للأدب تنظيراً عاماً. وحتى لو سلمنا بانحرافات الشعرية والتفسير واعترفنا بالمأزق الذي وصلت إليه الطريقتان حديثاً، يجب ألا نراهما غير مناسبتين هكذا ببساطة. علينا ألا نتخذ اختيارات محضة. إن ف. ر. ليفز مثلاً رفض الحاجة إلى نظرية في حديثه معي عام ١٩٣٦. إنه لايريد أن يحصر نفسه بمبادىء صارمة لممارسته. وعندما واجهته باقتباسات حرفية من كتابه «بناء القول» (Obiter Dicta) عن النظرية، رفض هذا الملخص باعتباره «غثاثة ثقيلة وغير كافية» وقد جعلني ببساطة ممثلاً للنقد الفلسفي الذي هو نقد مجرد، بينما نقده يدرس الحس. «إن الكلمات في الشعر تدعونا ليس فقط إلى التفكير بها والحكم عليها، بل لنشعر بها أو نصبح فيها أيضاً»[٣٧]. ويقبل جورج واطسن بالنقد الوصفي فقط باعتباره نقداً تشريعياً وناجحاً. إن النقد التشريعي والنظري يعتبر نقداً ميتاً وعقيماً[٣٨]. هذه المبالغة في التجريبية تبدو خطيرة على الأخص للإنكليز الذين قد يتشبثون بعدم ثقتهم بالنظريات عندما يواجهون البنيوية السائدة والتأملات الوجودية في فرنسا وألمانيا. لكن نورثروب فراي اتخذ الموقف المتطرف الآخر. فهو لا يحسب حساباً إلا للنظرية (أي لنقده). وكل شيء آخر ينتمي إلى «تاريخ الذوق، ولذلك يتبع تذبذبات الأهواء الدارجة»[٣٩]. وما زال ممكناً أن نتأمل الصراع وفي اعتقادي أن جيرار جينيه هو أعظم ناقد بين البنيويين الفرنسيين، وقد صاغ إمكانية التركيب صياغة جيدة: «في بحثي عن النوعي وجدت العام، وفي رغبتي امتلاك نظرية تخدم النقد جعلت النقد

طوعاً أو كرهاً يخدم النظرية. وهذا التناقض الظاهري موجود في كل شعرية. ولا شك أيضاً أنه من بين كل المعارف لابد أن يكون هناك تضارب بين معرفتين مألوفتين: خصوصية كل شيء وعمومية كل علم. لقد ظهرت النهضة من حقيقة عادية جداً وهي أن العام موجود في قلب الخاص، وهكذا وعلى النقيض من الميل العام ـ فإن ما يمكن معرفته موجود في قلب السر»[٤٠]. جورج لوكاش في مجلديه «علم الجمال» وعلى الرغم من مبالغته في «الانعكاس المرآتي للواقع» رأى أن نوعاً في علم الجمال يدعوه «الخاصية» يقع بين العام والفردي. ويعيد علينا لوكاش ما كان هيغل سماه العام الملموس، وهو مصطلح أحياه يوشع رويس والأحدث منه وليم ويمزات[٤١].

هنا، في هذه المصطلحات التي يتصالح فيها العام والخاص، يكمن الانتقال إلى المهمة الثالثة للنقد التي لا يمكن تجنبها: الحكم، التصنيف، الحسم فيما هو فن وما هو غير فن. معظم الطرائق التي نوقشت، الشعرية أو التفسيرية، تزعم أو تهدف أن تكون قيمة حرة. إن المنظرين للشعرية يستهدفون الموضوعية العلمية، والمفسرون يجعلون الحكم في فعل التماهي. لكن كل طلاب الأدب يحكمون سواء اختاروا النصوص عن طريق التراث والسمعة، أو اختاروها بفعل التعاطف الشخصي أو العصبية. وقد ناقش وليام ويمزات في مقالته «التوضيح كنقد» (١٩٥١) أن التوضيح، أو ماسميته أنا تفسيراً «ينشأ من الحيادية تدريجياً وبصورة مقنعة ويرتفع إلى درجة الحكم العام». ويرى صعوبة الهروب من «الحدين المتطرفين وهما التأثيرية المحضة والحيادية العلمية». «فالنظرية المتطرفة للنقد التوضيحي تدع جانباً الفهم والقيمة حالما تعترف بنظرية المؤثرات ـ وهذه طريقة أخرى للقول إن مشكلتنا النقدية الكبرى هي دائماً كيف نوحد الفهم والقيمة قدر الإمكان، أو كيف نجعل الفهم تقييماً[٤٢]، يبدو حلاً

مرغوباً فيه، لكن له صعوباته العملية. فيمكن أن يؤمن المرء مع رتشاردز أن مشكلة القيمة «دائماً تطرح نفسها، أو بالأحرى تفرضها علينا طبيعتنا الداخلية وطبيعة العالم الذي نعيش فيه»(٤٣)، لكنني لا أشاركه هذا التفاؤل: فتفتّت القيم ذهب شوطاً بعيداً جداً، فالحاجة من أجل نزعة نسبية تبدو متفشية. ويدعو منظرو سوسيولوجيا المعرفة إلى تاريخية كاملة للمراقب، إلى سجنه في مكانه وزمانه. يقولون إن الناقد يضع على الفور في حسابه مكانه الخاص في التاريخ، وينقد وجهة نظره، ويعرف أنه كائن عابر مع أذواق مكانه وزمانه. ولاشك أن النسبية الكاملة لا تحتمل ليس فقط على أساس منطقي بأنها تؤكد الحقيقة المطلقة «لكل شيء نسبي» بل أيضاً على اساس براغماتي. سوف تقودنا إلى فوضى تامة للقيم، لقبول القول القديم de gustibus non est disputandum «لانزاع في الذوق» واعتقد أن الموازاة بين الأخلاق والمنطق تطبق أيضاً مع الفنون. هناك جرائم ـ كالرغبة في القتل ـ لا يدافع عنها، وهناك حقائق منطقية وحسابية من أمثال ٢ زائد ٢ يساوي ٤ (على الرغم من أن رغبة الإنسان الذي في السرداب أن تكون نتيجة ٢ زائد ٢ هي ٥ وليس ٤) لاتدحض وهناك مستويات جمالية إلزامية. هناك تمايزات دنيا بين الفن واللافن، القيمة واللاقيمة، تمايزات للنوعية بين شكسبير والكلام الفارغ. والنسبيون يراوغون في موضوع الشعر الرديء ويتجهون دائماً إلى إقليم الفن الرفيع وما هو قريب منه، حيث يدور النزاع لأن العمل الأدبي ليس فقط موضوعاً جمالياً، بل إنه مجموعة لقيم متنوعة. يمكن تقييمه لأسباب مختلفة من قبل إناس مختلفين لأنه ليس شيئاً حيادياً بل يتعامل مع القيم، فهو بنية من القيم لا ينفصل عن صفاته. وما نحتاجه هو علم القيم (الاكسيولوجيا) علم قيم أدبية. باختصار نحتاج إلى نقد، نوع من النقد، أعتقد أن التراث الإنكليزي على وجه الخصوص غني به، غني بنسقه من

النقاد الشعراء: درايدن وبوب وجونسون ووردزوورث وكولردج وارنولد واليوت. لقد كانوا صائغي ذوق ومبدعي قيم.

* * *

الشعرية والتفسير والنقد: Poetics, Interprretation, and Criticism

1 - (Harmondsworth, Middlesex, 1962), pp. 10 - 11.

2 - 3 vols. (Edinburgh, 1762), 2: ,369 ,371 373. The last sentence is changed in later editions to "in the emotions and feelings of different races of men" (gth ed., 2 vols. (Edinburgh, 1817), 2: 450.

3 - 2nd ed., 3 vols. (London, 1785), 3: 203.

4 - A review dating from 1774 of Sulzer's Allgemeine Theorie der schonen Kinste, in Sammtliche Werke, ed. B. Suphan, 33 vols, (Berlin, 1877 - 1913), 5: 280.

5 - "On Poesy or Art" (1818), in Biographia Literaria, ed., J. Shawcross, 2 vols (Oxford, 1907), 2: 253.

6 - Shakespearean Criticism, ed. T. M. Raysor, 2 vols, (London, 1930), 1: 224; cf. Vorlesungen uber dramatische Kunst und Literatur, 3 vols, (Heidelberg, 1817), 3: 8.

7 - Poetics (London, 1852), p. 91.

8 - Practical Criticism (London, 1929), p. 248, 349.

9 - (Princeton, 1957), pp. 122, 124.

10 - Theorie de la litterature: Textes des formalistes russes (Paris, 1865).

11 - "Presentation", Poetique 1 (1970).

12 - Litterature et signification (Paris, 1967), see p. 9.

13 - Essais critiques (Paris, 1964), "Ecrivains et ecrivants" (p. 149), and "La Litterature aujoufe'hui" (p. 164).

14 - Qu'est-ce que le structuralisme؟ (Paris, 1968), pp. 163 - 64.

15 - See "Stylistics, Poetics, and Criticism", in Discriminations (New Haven, 1970), p. 126.

16 - Quoted from Fredric Jameson. The Prison- House of Language (Princeton, 1973), p. 126.

17 - See Richard E, Palemer, Hermeneutics (Evanston, Ill., 1969), p. ,34 and Wilhelm Dilthey, "Die Entstehung der Hermeneutik" (1900), in Gesammelte Schriften, 12 vols, (Leipzig, 1924), 5: 317 - 31.

18 - "Das Verstehen (eine Problemgeschichte als Begriffsgeschichte", Archiv fur Begriffsgeschichte 1) 1955: 142 - 99.

19 - See H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode, 2nd ed. (Tubingen, 1965), p. 1 n.

20 - (Zurich, 1955), p. 13.

21 - "Die Kunst in der Fremde der Gegenwart", in Geist und Zeitgeist (Zurich, 1964), pp. 31 - 59.

22 - La Conscience critique (Paris, 1971), pp. ,299 311.

23 - Letter, in French, dated 6 October 1956.

24 - "A propos de la Vie de Marianne", in Romanische Literaturstudien (Tubingen, 1959), pp. 248 - 76.

25 - La Distance interieure (Paris, 1952), p. 32.

26 - La Conscience critique, pp. 77, 80; cf. Journal (Par 1946), 1: 65, 399.

27 - See Wellek, "Poulet, Du Bos, and Identificatioı Comparative Literature Studies 10 (1973): 173 - 93.

28 - (London, 1930), p. 2, 12, 17.

29 - Theory of Literature (New York, 1949), p. 217.

30 - The Wheel of Fire (London, 1930), p. xix.

31 - "The Function of Criticism, "Selected Essays (London, 1934), p. 32.

32 - "Allegory", in Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. A. Preminger (Princeton, 1965), p. 12.

33 - See "Symbolis, in Medieval Literature", Modern Philology 56 (1958): 73 - 81.

34 - "Understanding Milton", in Essays on English and American Literature (Princeton, 1962), p. 116; "Les Etudes de style et les differents pays", in Langue et litterature: Actes du VIIIe Congres de la Federation Internationale des Langues et Litteratures Modernes (Paris, 1961), p. 23.

35 - (New York, 1967), p. 23.

36 - 28 September 1967. Also in Introduction to Structuralism, ed. Michael Lane (New York, 1970), pp. 410 - 16.

37 - Reprinted in The Importance of Scrutiny, ed. Eric Bentley (New York, 1948), pp. ,34 31; there with my original letter. Also in F. R. Leavis, The common Pursuit (London, 1952), pp. ,215 212.

38 - The Literary Critics (Harmondsworth, Middlesex, 1962), pp. 11, 13ff.

39 - Anatomy of Criticism, p. 9.

40 - Figures III (Paris, 1972), pp. 68 - 69.

41 - "The Concrete Universal", in The verbal Icon (Lexington, Kentucky, 1954), pp. 69 - 83; Royce, The Spirit of Modern Philosophy (Boston, 1892), esp. pp.

222 - 27, 492 - 506.

42 - The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (Lexington, Ky., 1967), pp. 250 - 51.

43 - Practical Criticism: A Study of Literary Judgment (New York, 1956), pp. 11.

النقد كتقييم

عمدت البنيوية في الستينات إلى عزل الأدب عن أي قيمة، وجعلته عالماً قائماً بذاته يدرس من السيميولوجيا التي تحملها اللغة. وإذا استثنينا بعض الفروع البنيوية، كالفرع الغولدماني الذي ربط الأدب بمرجعية اجتماعية، فإن اللسانيات كانت الدعامة التي لم ير البنيويون الفرنسيون غيرها في عملية النقد الأدبي. وخرجوا من هذه الدراسات إلى القول بالتناقص فتبين لهم أن النص ليس إبداعاً صادراً عن فرد وإنما هو توليفة من نصوص سابقة، فأعلنوا موت النص ثم أعلنوا موت المؤلف كنتيجة منطقية لموت النص.

ويليك في بحثه يصر على أن الأدب ليس نسقاً لغوياً مغلقاً، بل إنه نص مفتوح على «هناك» أي على العالم القائم خارج الذات، فلابد من أن يكون «موقفاً من» وهذا الموقف قابل لما سماه ويليك «حكم القيمة» وهو المهمة الكبرى التي لا يستطيع النقد أن يتخلى عنها إلى جانب مهماته الأخرى. يناقش حجج أولئك الذين يرفضون أن يكون النقد تقييماً وأبرزهم اللسانيون وأعضاء مدرسة جنيف...

المترجم

النقد كتقييم

في سياقات كثيرة، ولسنوات طويلة، طالبت بالعودة إلى النقد بالمعنى الأصلي للمحاكمة، إلى النقد كتقييم. وكلا الاتجاهين الكبيرين في تاريخ النقد انتعش وأعيد تحديده في هذا القرن، الشعرية والتفسير، وحصر المشكلة في المحاكمة، في التصنيف، في الحسم بين الفن واللافن. فالعلماء ومن سيكونون علماء، والإحصائيون والمكرسون لقواعد النص وحتى في النظرية، أولئك النقاد البنيويون الفرنسيون المتجمعون حول مجلة «الشعرية» لا يستطيعون تقديم تمايزات في القيم، فهم يعتقدون أن أي أخذ بهذه القيم سوف يخرق مثلهم الأعلى في الموضوعية العلمية. وبما أنهم يهتمون بالوسائل والتنظيمات، ففي مقدورهم الادعاء أن هذه الوسائل والتنظيمات يمكن ملاحظتها حتى في الكلام الفارغ أو ما تحت الأدب، والكتب المبتذلة وتسويق الكتب الدينية. ونورثروب فراي أيضاً، وهو ناقد بعيد تماماً عن هذا الاتجاه العلمي في الشعرية اللغوية، يناقش في «المقدمة البوليميكية» لكتابه «تشريح النقد» أن «دراسة الأدب لا يمكن تأسيسها على أحكام قيمية»[1] لكنه مؤمن بالأدب كنظام من الفكشن حيث لا يوجد فرق نوعي بين قصص الجن وكوميديا شكسبير. لقد أعيد التقييم إلى تاريخ الذوق الذي يسجل، كسوق البورصة، تذبذبات عابرة فقط. وما يدعوه فراي «نقداً» هو نظام، هو مخطط شامل بلا زمن، فيه يجد كل إنتاج مكانه، الجيد والرديء، والهام والتافه. الشارحون الجدد وبالأخص ما سمي «مدرسة جنيف» وصلوا إلى نتيجة مماثلة باعتبارهم ينشدون التماهي مع الوعي الكامن خلف العمل، ينشدون تبادل الأنوات (جمع أنا ـ

المترجم)، ينشدون «الالتصاق بالكل، الذي يحول دون أي حكم»[٢] على حد تعبير جان روسيت.

إلا أن مهمة التقييم لا يمكن تجنبها، فكل طلاب الأدب يمارسون الحكم، سواء اختاروا نصهم من التراث ومن المشهور الأدبي أو اختاروا اختياراً فردياً نتيجة التعاطف أو العصب. ولكن حتى بعد اختيار النص من ملايين الكتب المتيسرة والمتوافرة هذه الأيام، فإنهم يصنعون باستمرار القرارات لأنه استرعى انتباههم للاختيار بسبب مزاياه أو علاقاته التي لا تحصى. فالاختيارات والوضوح والتفهم تشتمل دائماً على ما نستثنيه وما نتجاهله، ما نفرده وما نقدره ونقيمه. فلا ينفصل توصيف القيمة عن التقييم. فالعمل الفني الأدبي لا يمكن تلقيه، ناهيك عن فهمه، إلا كموضوع قيمة. لقد ناقش عمانويل كنط في كتابه «نقد الحكم» منذ أمد بعيد أن المعنى لا ينفصل عن القيمة في التعامل الجمالي[٣]. فالمثال الأعلى للموضوعية العلمية في الدراسات الأدبية ما هو إلا وهم وضلال.

يعترف كثير من المؤرخين الأدبيين أن التقييم أمر حتمي لكنهم يعتبرون أن التقييم عملية تاريخية تنجم عن «فتوى العصور» عن صيغة «قانون» يمكن أن تدرس كما تدرس أي ظاهرة تاريخية. لقد قدم ارنست بوبرت كوريتوس في كتابه اللوذعي «الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية» (١٩٤٨) بداية مقنعة في تقفي آثار توطيد قانون الكتاب الكلاسيين. لاشك أننا لا نستطيع أن نصف تذبذبات شهرة دانتي الذي أبعده، لفترة من الزمن في القرن الثامن عشر، هوراس والبول باعتباره «مبالغاً سخيفاً مقززاً وباختصار أنه قسيس طرائقي في بدلام»[٤]. حتى شهرة شكسبير لم تكن دائماً مضمونة: فعلى الرغم من الإطراء الكبير الذي كاله له بن جونسون ودرايدن، فقد سخر توماس ريمر من مسرحية «عطيل» باعتبارها

نوعاً من الفارس «الدموي لا طعم لها ولا نكهة»[٥] وأطلق فولتير على شكسبير لقب «مهرج القرية» و«المتوحش المخمور» مع أنه سلم أنه وجد «بعض اللآليء في مزبلته الضخمة»[٦]. في السنوات الحديثة اعتبر تاريخ الاستقبال في ألمانيا علاجاً كاملاً للتاريخ الأدبي. يبدو لي أنه نشدان معقول لعدة أشياء قديمة: تاريخ النقد ودراسة أفكار الجمهور وردود أفعالهم. والجديد هو استخدام نظرية غادامير في التفسير، في فكرة «صهر الآفاق» في التداخل بين النصوص والمتلقي الذي يفترض أن ينقل النص عن طريق القارىء. وقد ذهب تلميذه المثقف هانز روبرت جوس إلى أن موقف المؤلف من الجمهور يمكن إعادة بنائه ليس فقط من الخطابات إلى القارىء أو الواقع الخارجي، بل من الفهم الضمني: مثلاً في «دون كيشوت» من خلال افتراض المعرفة وفهم الرومانسات الفروسية[٧]. لكنني لم أر كيف استطاع جوس ردم الفجوة بين الفهم في العمل وردود الفعل للجمهور في التاريخ. إن طريقته هي فقط تصفية تاريخ الذوق التي تؤدي إلى النسبية القديمة.

لقد انتشر الرأي القائل إننا ببساطة درسنا الموقف النقدي للعصور الخوالي واعترفنا أن هناك أنماطاً وأساليب مختلفة للأدب حتى أن الاختيار بينها ليس ممكناً. فلكل عصر شعره ونقده المبرر في مكانه. فالشعر لا يمكن أن يجري مجرى خاطئاً، ومن الواضح أن النقد ماهو إلا انعكاس للذوق المعاصر أو تبرير له. لقد قدم فريدريك بوتل في «مصطلح الشعر» (١٩٤١) رأيه أن هناك «تحولات عميقة في الحساسية» في التاريخ ولذلك فهناك «عدم استمرارية عامة» في تاريخ الشعر[٨]. إن بوتل يفكر تفكيراً رئيسياً بما يعتبره الذوق الذي لا يمكن مصالحته لا لكسندر بوب أو وردزورث. هذا الرأي يقسم التاريخ إلى كثير من المراحل المختلفة وإلى مناطق للحساسية، إذا سرنا بفكرة بوتل إلى نتيجتها المنطقية وطبقناها على

المستوى العالمي وعلى مدار الزمن التاريخي. إننا نصل إلى نسبية كاملة، إلى تقلب في الذوق (وهو عنوان كتاب لكليت نشر عام ١٩٢٩) وطغيان التدفق.

بعض الباحثين المطلعين قبلوا بهذا الحل المقترح. زميلي الراحل في جامعة يال اريك أورباخ مؤلف كتاب «المحاكاة» صاغ هذا القانون التاريخي بفصاحة لدى مراجعته للمجلدين الأول والثاني من كتابي «تاريخ النقد الحديث». يرى أننا يجب ألا نخاف النسبية المتطرفة. «فالمؤرخ يصبح عاجزاً عن الحكم. إنه يتعلم ماذا يعني الحكم.. إنه من المادة نفسها يتعلم انتزاع المقولات أو المفاهيم التي يحتاج إليها لوصف الظواهر المختلفة وتمييزها. هذه المفاهيم ليست مطلقة: إنها تتغير تغيراً مرناً ومشروطاً بتغير التاريخ»(٩). هو وآخرون يريدون من الناقد أن يرى نفسه تاريخياً في مكانه وزمانه المحددين. ما سماه كارل مانهايم «سوسيولوجيا المعرفة» دفعت بالوعي الذاتي بعيداً لكن هذا يطرح فقط مسألة كل معرفة، ويؤدي إلى الريبية الشاملة، إلى الشلل النظري. إن مسألة المعرفة وحتى المعرفة التاريخية ليست تلك الميئوس منها. فخلق نظرية لا يعني بالضرورة توهين حقيقتها. فالناس يستطيعون تصحيح انحرافهم وانتقاد ما سبق أن افترضوه، والارتفاع فوق حدودهم الوثنية والمحلية. وأنا أتفق مع اليسكوفيغاس أن القيمة أو الجمالية أو ما شابههما هي «حاضر فقط في منظور سيكولوجي، ولكنها تظل حاضراً في الشيء بالنسبة لأولئك الذين وهبوا القدرة والتدريب، اللذين من خلالهما وحدهما يمكن إدراكها»(١٠). فالحكم يشير إلى السمة الموضوعية المفتوحة على المراقبة. وفي العمل الأدبي توجد معان أدعوها قسرية بينما المعاني الأخرى قد تكون كامنة بل قد تكون امتيازاً صرفاً في المقدرة، وهي إضافات المتلقي وتداعياته. إن معظم الخلافات بين التقييمات تعزى إلى حقيقة أن العمل

الأدبي الفني هو مجموعة من القيم ليست جمالية خالصة. فالعمل الذي ينتمي إلى الأدب، على الأقل بمعنى الأدب التخيلي، بمعنى belles - lettres هو المسيطر بسبب القيمة الجمالية. لكن هذا لا ينفي بروز القيم الأخرى التي يجب أن تقدر وتقيم. قد تكون قيماً أخلاقية أو سياسية أو دينية أو وطنية، وبالطبع قد تكون قيماً ثقافية. ولذلك فإن الا-ختلافات في الرأي لا تعزى للاستجابات المختلفة، وإنما إلى القيم المختلفة في العمل.

لقد سميت هذا الرأي «المنظورية» perspectivism ـ وقد يكون اختياراً مغلوطاً باعتبار أن المصطلح استخدمه أورتيغا غازيت استخداماً مختلفاً ـ ويجب ألا نخلط بينه وبين النسبية. إني اعترف بعدم إمكانية الإمساك بالمطلقية الصلبة في النظر إلى التغيرات التاريخية للذوق والأساليب، لكنني أرفض النسبية التي اعتبرت نتيجة لأزمة لهذه التغيرات. والمنظورية تطرحها المماثلة لرؤيتنا مثلاً بيتا من زوايا مختلفة كل الاختلاف مع تسليمنا في الوقت نفسه بوجود بيت هناك ذي أبعاد محددة وتصميم ومواد وألوان وسوى ذلك مما يمكن تأكيده بالضبط وبكل موضوعية.

والأغلب أن تعزى الاختلافات في الآراء إلى تغيرات في معجم الوصف والتقييم. فعندما لم يسم النقاد في العصور الأقدم بعض الأعمال الفنية بأنها جميلة، أو رفضوا أن يعتقدوا أن جبال الألب جميلة، فإنهم تمسكوا بمفهوم ضيق للجميل كممتع وكشيء مقبول. في القرن التاسع عشر تولى مصطلح الجميل الوظائف التي كانت تعزى سابقاً لـ«السامي» وهي كلمة يبدو أنها اختفت تقريباً من معجمنا النقدي.

ولابد أن يتحقق المرء أيضاً أن هناك اعترافاً بقيمة يمكن ألا تتفق وشعور المرء بالانسجام مع نفسه. فقد أعجب بعمل فني، فأقيمه تقييماً عالياً،

لكني أشعر أنه لا يقول شيئاً لي أنا شخصياً يتعلق بموقفي المباشر أو بمزاجي[١١].

وكما أظهر رومان انغاردن[١٢] بشكل مقنع، فإن العمل الفني الأدبي يجب إدراكه كبناء مخطط له أمكنة مصممة ذات «بقع بيضاء» فيه تختلف باختلاف القراء. ويتحدث انغاردن عن عملية «تصوير الملموسات» أو ببساطة أكثر عن «حياة» عمل فني وتراكم معناه عبر التاريخ. لكن هذا لا يبطل السمة الموضوعية لهذا البناء والاعتقاد أن التفسيرات يمكن أن تكون صحيحة مثالياً. وإذا كانت التفسيرات أو القراءات متساوية فإننا لا نستطيع أن نفرق بينها. ولكن بالتأكيد عن طريق الخبرة يستطيع كل معلم أن يرفض ويجب أن يرفض كل التفسيرات الخاطئة، بل إنه يستطيع، في حالات ملموسة، حتى أن يرفض التفسير الخاطىء باللجوء إلى النص أو اللجوء إلى شمولية العمل، بينما المفسر الفاسد قد يشدد على بعض التفصيلات أو يشوه معنى المقطع. إن مفهوم كفاية التفسير يؤدي بوضوح إلى مفهوم صحة الحكم. إن التقييم ينبع من الفهم، والتقسيم الصحيح في الفهم الصحيح. لقد ناقشت هذا مراراً كثيرة حتى أني أخجل من تكرار نفسي. أنا أعتقد أن المنطق والأخلاق وحتى علم الجمال يصرخون عالياً ضد النسبية الكاملة. سوف تقود إلى التقليل من إنسانية الفنون وإلى شلل النقد.

إذا نظرنا إلى النقد في هذا القرن سنكتشف سريعاً أنه لم يقم بمهمة التقييم. وفيما يتعلق بما ينجم عن ذلك أود أن أظهر كيف يقيم النقاد في هذا القرن محاكماتهم وعلى أي قاعدة، وسوف نحاول تقديم تصنيف وقتي للقاعدة المستخدمة مثلاً.

كثير من النقد يحكم وفقاً للقاعدة الجمالية العليا: الأخلاقية أو

السياسية أو الاجتماعية بالمعنى الواسع فيزن التأثير المفترض لعمل من الأعمال الأدبية على المجتمع أو النوع من المثل الأعلى للحياة الذي يمكن الحكم على فائدته أو صحته. وهكذا استوحى الأفكار الأخلاقية أولئك الإنسانيون الجدد الذين آمنوا بالتقسيم الحاد بين الإنسان الطبيعي والإنسان الأخلاقي، بين الهيومانيزم والهيومانيتاريانيزم (بين الإنسانيين الذين يريدون إحياء التراث القديم والإنسانيين الذين يريدون تحقيق محبة البشر أو حب الخير بين البشر - المترجم) لقد رفض ارفنغ بابيت وبول المرمور روسو والرومانتيكية والذاتية الحديثة والطبيعية. فالطبيعية بالنسبة إليهما مصطلح شامل يبيح لهما إدانة كل الأدب الحديث تقريباً. ويتحدث مور في مقالته عن جيمس جويس، عن «الحمأة الأخلاقية» لرواية يوليسيس، وفنّها «الضعيف والقبيح» و«فلسفتها في الخواء» وحتى بروست عومل على أنه من أنصار الطبيعة[١٣]. ومقالته «اليوت المفلوع» تقيم التفريق بين الشاعر الغامض «النبي الغنائي للكاوس» والناقد الارثوذكسي المتين[١٤]. ولكننا يمكن أن نحكم بموجب تقصينا أن بول المرمور لم يكن موغلاً في الخطأ في اعتراضه ضد تضخيم كتّاب من أمثال سنكلير لويس وجون دوس باسوس وجوزيف هيرغشمير[١٥].

وكذلك ايفور ونترز يحكم بالمستويات الأخلاقية حتى وإن أسهم في الحركة المضادة للإنسانية (الإنسانية هنا تعني إحياء التراث القديم - المترجم) وله ذوقه المختلف في الشعر. وعلى أي حال فإنه استخدم «الأخلاق» بالمعنى الواسع جداً: غالباً ما تعني التمييز والحقيقة والزيف وليس فقط الصح والخطأ. فالشعر يحقق وحدة الفكر والشعور ولكن ونترز يلح أنها لا تتحقق إلا بفعل الحكم الأخلاقي. يخبرنا ونترز مرات ومرات أن «الاهتمام الأخلاقي هو اهتمام شعري فقط»[١٦]. فالنقد هو حكم الحكم تعلنه القصيدة. إنه يلجأ إلى المبادىء الثابتة، إلى مفهوم الحقيقة المطلقة والصح المطلق. إن

الوظيفة الأولية للنقد هي التقسيم. «فما لم ينطلق النقد في تقديم نظام مفيد للتقسيم فإنه قليل الجدارة»[١٧]. هكذا يقول بشدة، وينطلق إلى تزويدنا إن لم يكن بنظام فبكثير من الأمثلة من آرائه الخاصة بأن هذه القصيدة أفضل من تلك، أو حتى هذه الستانزا أو هذا البيت أو هذه الاستعارة أو حتى هذه الكلمة أفضل من البديل. والتصنيف شغل ونترز الشاغل والوحيد تقريباً، وينفرد بهذا عن النقاد الأمريكيين. لقد كتب التاريخ الكامل للشعر الإنكليزي والأمريكي من هذه النظرة فأدان بشدة أي شيء يعتبره بدائياً ومنحطاً. فالرومانتيكيون، ومنهم أمرسون وبو وويتمان يضعهم في قائمته السوداء. فييتس لا يمكن أن يؤخذ بجدية ما دام يتمسك بالآراء الفلسفية والسياسية، وروبرت فروست، وهو «رومانتيكي امرسوني» في رأيه، يصنف على أنه «مندفع روحاني»[١٨]. وونترز شجاع في آرائه ومدهش في ثقته بنفسه في توزيع اللوم والإطراء الشديدين. لكن المرء غالباً ما يندهش لإطرائه قصيدة خاصة أو بيتاً خاصاً. والمرء يقف ضد الغموض، على ما يقوله ونترز.

ولو ألقينا نظرة على فرنسا لرأينا أن النقد الأخلاقي سائد هناك أيضاً، ولكنه أكثر التصاقاً بالمستويات السياسية. فقد شخص جوليان بنداً ما اعتبره الانحطاط في الأدب الفرنسي على أنه انحطاط أخلاقي وسياسي وانتصار اللا عقل. ففرنسا هي بيزنطة. إن فلسفة برغسون في الدفقة وجيد وفاليري والسيرياليين، وعبادتهم للحلم واللا وعي، كل ذلك استخدم لدعم الأطروحة المركزية. وهناك فئة مختلفة جداً من النقاد الملتفين حول «اكسيون فرانسيز» الذين عيبوا الآن بسبب مغازلتهم النازية، فسروا اجتماع القواعد الأخلاقية والسياسية تفسيراً أفضل. شارل موراس، وهو زعيمهم، ادعى أنه بطل النظام ضد البربرية، وكذلك في الأدب. وقد تعاطف اليوت مع موراس وطبق مستوى النظام الاجتماعي وفيما بعد

الارثوذكسية الدينية مع أنه سلم أنها يجب أن تطرح فقط بعد أن يكون الحكم الجمالي قد أدى عمله. وهناك فرق بين «الفنية» و«العظمة» العظمة التي تقررها القواعد الأخلاقية والدينية، أدى إلى العودة إلى الفرق بين الشكل والمضمون، وطرح مشكلة المعتقد، ويسأل اليوت: إلى أي مدى يجب أن يشارك القارىء معتقدات المؤلف حتى يقيمه؟ ويجيب اليوت عن سؤاله بتقرير أننا نستطيع منح «الصدق الشعري» فقط للشعراء الذين يمكن اعتبار آرائهم «متماسكة وناضجة وقائمة على وقائع التجربة»[١٩] وهي القاعدة التي خولت اليوت ذم شيلي ود. هـ. لورانس. أنها في النهاية تجربة أخلاقية، حكم تعليمي: فشيلي ولورانس ليسا جيدين بالنسبة للمجتمع الذي يصوره اليوت تصويراً مثالياً.

معجب سابق باليوت هو ليفز، أعظم ناقد عملي مؤثر في هذا القرن في انكلترا، وسّع أيضاً توسيعاً كبيراً القاعدة الأخلاقية القائمة على الدفاع عن التراث الذي يبدو أنه مركز على انكلترا القديمة المتمدنة ولكنها انكلترا الزراعية من حيث الأساس. فالنضج والتعقل والتثقيف هي القيم الأساسية لدى ليفز، التي عدلها في كتاباته المتأخرة بصورة مفاجئة إلى عبادة الحياة. فالحياة (بأل التعريف العهدية) تفهم بمعنى قوة الحياة عند لورانس، الذي اعتبره أعظم كاتب في القرن، والناقد المحطم للحضارة الصناعية. ويخبرنا أن لورانس «ينتمي إلى التراث الأخلاقي والديني مثل جورج اليوت»[٢٠]. إن اللجوء إلى هذا الازدواج المتناقض من الكتاب يسمح لليفز أن يدين كل الفن الحديث تقريباً: جويس ووندهام لويس واودن وديلسون توماس.. والكثير عندهم. إنه يتشبث باكتشافات أيام صباه: كونراد ولورانس وجيرارد مانلي هوبكنز وقبلهم اليوت.

لو ألقينا نظرة عجلى على ألمانيا لكان علينا أن نستنتج أن القاعدة

التعليمية المطلقة تقف وراء نقد حلقة جورج مع أنهم يعتبرون جميعاً جماليين تماماً. فريدريك غوندولف يلجأ في كل كتبه إلى المثل الأعلى للسامي، للعظمة البطولية، للتثقيف والنظام.

والماركسية في روسيا وغيرها، مع أنها ليست وصفية ولا تفسيرية، إلا أنها تعتبر شكلاً من أشكال التعليمية. إنها تفرض «الحزبية» إنها تحكم فيما إذا كان العمل الأدبي أو المؤلف قد أسهم في الاشتراكية القادمة، أما في كونه «تقدمياً» في زمنه أو في كونه داعماً لقضية الثورة اليوم. فلا يطلب من المؤلفين أن يعكسوا الواقع بل أن يصوروه كمشارك في المستقبل. وبذكاء أكثر حكم جورج لوكاش الماركسي الهنغاري على الكتاب في علاقتهم بالعملية التاريخية: فيقيّمون وفقاً لاستبصارهم بنية المجتمع وحركته نحو المستقبل الاشتراكي. ويستطيع لوكاش أن يقدر السير ولتر سكوت لأنه رأى فيه المنعطفات الصحيحة للتاريخ مع أن آراءه السياسية كانت محافظة.

فالقواعد الأخلاقية والسياسية والدينية مرتبطة ارتباطاً فضفاضاً بالأفكار الوطنية. ونرى هذا بوضوح أكثر لدى الألمان. فقد كتب ماكس كوميريل، وهو أصلاً تلميذ جورج ستيفن، أعظم المدائح المفرطة للكلاسيين الألمان باعتبارهم قادة أمتهم (كتاب «الشاعر كقائد في الكلاسية الألمانية» ١٩٢٨) وإذا قرأه المرء فإنه لن يعرف أن كلوبتشوك كان مسيحياً أو أن هيردر كان رجل دين. إن كل هذه المجموعة من الكلاسيين الألمان خاضعون لعملية من الندرة الغريبة. وقد عومل غوته وهولدرلن على وجه الخصوص بروعة دينية. أن هولدرلن هو نبي سوف يخلق أمة جديدة. «شعره وحده يؤكد لنا أن القدر ذاته يهيمن علينا (يقصد الألمان طبعاً) كما هيمن على الإغريق»[٢١]. وأثناء انتشارات الفترة

النازية بالمجد الذاتي المترافق مع تشويه سمعة أي شيء اعتبر غير ألماني، قامت مؤلفات ثقافية جادة بالاحتفاء بهذه الانتشاءات.

وفي أقطار أخرى اعتبرنا القومية أيضاً المقياس الرئيسي للنقد. إن كل الاتجاه الكلاسي في النقد الفرنسي اتجه إلى الروح الفرنسية المثالية التي تتباين مع الظلامية الشمالية والسلافية. وفي أسبانيا يرون «الأسبانية» قيمة معروضة عند كتابها الكبار كما هي الروح اللاتينية في إيطاليا. هذا النوع من النقاش سماه ليوسبيتزر «الثرثرة القومية» لأنها تؤكد أن العمل الإسباني أو العمل الإيطالي هو الأعظم لا لشيء إلا لأنه إسباني أو إيطالي وأنه إسباني أصيل أو إيطالي أصيل إذا كان عظيماً(٢٢). انكلترا ممنعة، في ضمانها الذاتي من البحث عن «الإنكليزية»، لكن بعض الأمريكان صاغوا لفترة من الزمن «المواطنية» وحكموا على الأعمال الأدبية وفقاً لنكهتها الأمريكية الخاصة. فهاجم فان ويك بروكس مارك توين وهنري جيمس على أنهما «مذنبان من أمريكا». وحتى النقد الماركسي الأممي في النظرية يلجأ إلى مفهوم المواطنة (النارودونوست) التي يمكن أن تربك الشعب في اللغة التشيكية بل حتى الطبقات المضطهدة. لقد رَعَت الأكاديمية التشيكية على نطاق واسع كتاب «تاريخ الأدب التشيكي» الذي يستغل باستمرار هذه الأشياء الغامضة(٢٣).

وبمواجهة القوميات الكثيرة يمكن للمرء أن يقدر حركة «الأدب المقارن» التي أدت إلى نوع من الحساب الذي مجدت فيه الأمة لتأثيرها في الآخرين، أو تمتدح أمة لاستقبالها هذا المؤلف العظيم من أمة أخرى. ومع «الأدب المقارن» وبكلام أكثر شمولي، مع نمو النزعة الكوسموبوليتية يظهر وعي وحدة الأدب الغربي فينتشر انتشاراً بطيئاً. وصار بالإمكان رؤية شعراء عالميين، من الناحية النظرية، يجتاحون كل الأمم بما فيها الأمم

الآسيوية والأمم الأفريقية. كتاب بارز على الصعيد العالمي حقاً ما يزال نادراً خارج الفولكلور. إن المجلدات الثلاثة لشودويك «نمو الأدب» (١٩٣٢ - ١٩٤٠) وكتاب السير موريس بورا «التراث البطولي» (١٩٥٢) يمكن استخدامها كأمثلة.

مثل هذه النظرية الشمولية في الأدب، أي «الشعرية» سوف تلجأ حتماً إلى القواعد الجمالية. إن النقد لا يستطيع أن يقنع حتى بأخف القوميات أو الأخلاقيات المحلية أو الشروحات الدينية أو المثل السياسية الخاصة. لكن عزل العامل الجمالي يدفع بمشكلة فلسفية صعبة. لقد قطعت عقدة غورديان (وإن كان من الصعوبة فكها) على يد بنديتو كروتشه عندما لجأ إلى الحدس، إلى معرفة غريزية تقريباً لما هو شعر وماهو غير شعر. عملياً نقده في الأغلب تجميع حساس، واختيار ضروري للحظات الشعرية، يدعمه تصنيف مصاغ بوضوح لأنواع الشعر الذي يقذفه العمق الداخلي: الخطابي والتعليمي والفلسفي وأيضاً العاطفي وشعر الاعترافات والشعر الذي يستغل العاطفة الخام. وكروتشه عملياً يظهر ذوقاً خاصاً يمكن تسميته الكلاسية المعتدلة فهو لا يثق بالباروك (اعتبره شكلاً للبشاعة) والانحطاط والحداثة التجريبية. فالقواعد الأخلاقية وحتى السياسية تنصهر بسهولة مع تعريفاته للعاطفة الرئيسية المؤلف.

معظم النقاد الآخرين في هذا القرن طوروا قواعد قائمة على تفضيل الأنماط والأساليب التاريخية للأدب. وبذا يمكن أن نتحدث عن كلاسية جديدة في هذا القرن: فرنسا من المألوف أن تنضم إلى نزعة المحافظة السياسية، مع اللجوء إلى نظام، وبذا عارضت الرومانتيكية بعنف، كما توحدت الرومانتيكية في فرنسا مع الثورة ومع روسو. فحتى اندريه جيد تحدث عن كلاسيته التي يفسرها على أنها مبدأ من التواضع

والاعتدال[٢٤]، ويعلن بول فاليري، مهما بلغت حماسته للشعر، الكلاسية كمذهب ونقاء وانضباط وخضوع حتى للمعتقدات الاعتسافية جداً. يقول «متطلبات العروض الدقيق هي التصنيع الذي يضفي على اللغة الطبيعية صفات المادة المقاومة»[٢٥]. «فالرقص في القيود» يسمح للشاعر إنجاز العمل الفني المثالي الموحد اللا عابر الذي لا يتلاشى خلف تلف الطبيعة والإنسان، خلق المطلق. في انكلترا ـ جزئياً تحت تأثير الفرنسيين ولكن أيضاً تحت تأثير المصادر الوطنية من أمثال ماتيو ارنولد والكلاسية الجديدة ـ أعلن ت. أ. هيوم وت. س. اليوت كلاسية جديدة. عند هيوم اجتمعت مع تعصب تناقضي ضد برغسون والتدفق، بينما كانت الكلاسية بالنسبة إليه إعجاباً أيضاً بالفن المجرد اللاعضوي: بالتكعيبية وبابستيان. إن كلاسية اليوت هي كلاسية ايديولوجية في سمتها الرئيسية. فهو يحددها باعتبارها «اتجاهاً نحو مفهوم أعلى وأوضح للعقل وسيطرة شديدة وهادئة للعقل على العواطف»[٢٦]، وحتى يدعم رأيه يلجأ إلى قائمة هجينة من الأسماء: سوريل وموراس وبندا وهيوم ومارتيان وبابيت. ولا تشتمل هذه القائمة على شاعر واحد. عملياً لم يناقش اليوت أي مؤلف كلاسي أو كلاسي جديد باستثناء فرجيل الذي يشرحه باعتباره سابقاً للمسيحية، باعتباره مسيحياً بالفطرة[٢٧]. وفي الأدب الإنكليزي يهتم اليوت اهتماماً رئيسياً بدرايدن ويفضله على بول ويعلن صراحة: «رأيي هو أننا لا نملك عصراً كلاسياً ولا شاعراً كلاسياً في الإنكليزية»[٢٨]. تبدو كلاسية اليوت مادة من السياسة الثقافية أكثر مما هي مفاضلات جمالية، فذوقه يفضل دانتي والشعراء الميتافيزيكيين والرمزيين.

إن النقد الأكاديمي الألماني هو نقد رومانتيكي على نطاق واسع. ففي كتاب «الفهم الأساسي للشعرية» (١٩٤٦) يفترض اميل ستايجر أن من طبيعة الأمور أن يقدم شعر غوته الغنائي والبوحي الرومانتيكي الألماني

مقياس الشعر الحقيقي. وإلى جانب ذلك يسلم أن «الإيطالي عندما يتكلم عن الشعر الغنائي فإنه يفكر ببترارك» وأن هوراس لا يمكن تقييده بالأنواع الأدبية(٢٩). وكان ماكس كوميريل، وهو ناقد ترعرع في حلقة جورج، أحد الألمان القلائل الذين أثاروا الشكوك حول هذه العقائد. إنه يعترف أن العصور الجديدة من الشعر والنقد تسير من دون ابتكار وعفوية وتجربة حية والشعارات الأخرى والنقد الرومانتيكي. فثمّن الفن ذا الأسلوب الرفيع السائد، وكرس جهوده الأخيرة لدراسة كالديرون وترجمته.

في إنكلترا وأمريكا، وتحت تأثير نظريات باوند واليوت في انحراف الشعر الفكتوري والرومانتيكي عن المقاييس، انحط الذوق الرومانتيكي. وقد شارك ليفز والنقاد الأمريكان الجدد وطوروا آراءه تطويراً منظماً وأحياناً تطويراً عنيفاً. وقد عانى شيلي بنوع خاص من الاحتجاب بالمقارنة مع وضعه المجيد في العصر الفكتوري مع سوينبرن والكثير من الشعراء الآخرين. ولكن في السنوات الحديثة قامت ردة فعل أعادت الاعتبار للشعراء الرومانتيكيين الإنكليز بالتأكيد على قوة «رؤياهم» وعلى كفاحهم من أجل المصالحة مع الطبيعة، المصالحة بين الذاتي والموضوعي. فكتابات نورثروب فراي عن وليم بليك، وكتب مايرابرامز وهارولد بلوم وجيوفري هارتمان بذلت جهودها في رد الاعتبار هذا الذي يبدو محصوراً في الحلقات الأكاديمية الأمريكية.

الذوق بالنسبة إلى الواقعية، وعلى الأخص الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر غدا من اهتمام نقاد آخرين منتشرين في كثير من الأقطار. ولوكاش هو النصير الأكبر لهذا الذوق الذي أقامه على تمسكه الثابت بمفهوم أن الأدب هو انعكاس للواقع الاجتماعي، وعلى عقيدته من أن الفن الحديث في رفضه الواقعية لا يعكس إلا انحطاط الغرب. فالواقعية

عند لوكاش تتناقض تناقضاً حاداً مع الطبيعة، التي تأخذ بسطح الحياة اليومية وعوراتها، بينما تبدع الواقعية أنماطاً تشخص الواقع وتتنبأ بالمستقبل. وجرى رسمياً تعليم أن «الواقعية الاشتراكية هي تحقيق لكل الفنون والأدات»[٣٠] - إنها تتطلب التزاماً بالايديولوجيا السياسية، وتوحي أيضاً باستخدام الطرق الحديثة للواقعية وتحظر استخدام الطرق الأخرى، مع أن بعض المعلمين الماركسيين شرحوا الواقعية الاشتراكية شرحاً موسعاً يسمح لهم بضمّ ماياكوفسكي وأراغون وبريخت إلى الكتاب الواقعيين. هاري ليفن في «بوابات النفير: دراسة في خمسة واقعيين فرنسيين» (١٩٦٣) ناقش موافقاً على الاستخدام التاريخي للرواية الواقعية باعتبارها تعليقاً نقدياً على البرجوازية في عظمتها وانحطاطها، بينما وسع اريك أورباخ في «المحاكاة: بروز الواقعية في الأدب الغربي» (١٩٤٦) مفهوم الواقعية ليشمل هومر والكتاب المقدس، على الأقل في بعض مشاهده. ولكن بالنسبة إليه أيضاً كانت ذروة الواقعية هي القرن التاسع عشر في فرنسا. فبلزاك وستندال واقعيان على وجه الخصوص لأنهما يعتمدان على التاريخ والمجتمع. ومع أن أورباخ يعتقد أنه مؤرخ ولغوي يعتمد على النصوص ويعارض النظرية والنقد، فإنه يحصر نفسه حقاً ضمن قاعدة الواقعية. يجب ألا تكون هزلية، وألا تكون تعليمية أو أخلاقية أو خطابية أو تصويرية. وقد استثنى الروس من التعليمية وألمان أواخر القرن التاسع عشر (أو بالأحرى النمسويين والسويسريين) من أمثال أدالبرت ستيفتر وغوتفريد كيلر، على أنهم تصويريون. الواقعية يجب أن تكون تراجيدية حتماً. يجب أن تكون تراجيدية مع ملموسية محددة وخصوصية تاريخية. يمكن تسميتها الواقعية الوجودية، التي تجمع عنصرين: العمق التراجيدي والملموسية التاريخية[٣١].

وبدا الذوق الكلاسي والرومانتيكي وحتى الواقعي بالنسبة لكثير من

النقاد دقة قديمة في هذا القرن وقد كرسوا كثيراً من النقد للحركات الجديدة في القرن العشرين. ففي العالم الناطق بالإنكليزية حطمت أحكام باوند الجازمة التي لاتقبل جدالاً ومقالات اليوت الابيغرامية، الماضي القريب وخلفت ذوقاً جديداً لصالح الميتافيزيقيين والرمزيين الفرنسيين ولصالح شعرهما أيضاً ولكن بصورة بطيئة مخالسة. كما قام باوند أيضاً بالدعاية لأقاليم قليلة الشهرة في العالم الأدبي، فقد وجدها مطابقة لمذهبه «الايماجية»: كالقصائد الانكلوسكسونية والقصائد الذاتية وشعر التروبادور والأسلوب الجديد العذب والترجمات الاليزابيثية والقصائد الصينية. كما أنه أطرى دور السيرياليين في فرنسا (وعلى الأخص أندريه بروتون) وبياناتهم، والتعبيريين في ألمانيا، والمستقبليين في إيطاليا، والمستقبليين باختلاف ألوانهم في روسيا. ويخطر على بالنا أيضاً روبرت غيليث الذي يرفض الرواية الواقعية والسيكولوجية باعتبارها قد انتهت. كل هذه الحركات تجحد جحوداً فظاً الماضي وتمجد كتابها الخاصة وتدفعها إلى مركز المسرح الأدبي. أحياناً يسعى هؤلاء إلى تأصيل أدبهم في الماضي. فالسيرياليون الفرنسيون عثروا على سابقيهم في نرفال ولوتريامون ورامبو، والتعبيريون الألمان وجدوا سابقيهم في «العاصفة والاندفاع» وفي جورج بوشنر والمستقبليين الروس وكل من استطاع أن يلعب لعبة اللغة من ادغار الن بو حتى مالارميه وكليبنيكوف.

واليوم يواجهنا فقط النقاد الذين يرفضون الماضي بغية خلق المستقبل وتبريره أو بالأحرى بغية الترويج لشعرهم بل إننا نواجه نهلستية جديدة تلتقط موتيفاتها من الدادائية ومستقبلية مورنيتي. وقد تشددوا في إعلان موت الأدب هنا وفي فرنسا. وانتهوا نهاية منطقية إلى النصح بأن الصمت الآن هو الحل الأخير لكل المشكلات النقدية: كما عند جورج ستيرن عندما يتساءل «أليس شعر الشاعر إهانة للصرخة العادية؟»(٣٢)

وعند إيهاب حسان عندما يقتبس من لورانس ليدين التنين الأخضر، اللوغوس، الذي يفوح منه الشر، ويتحمس لموسيقى البوب والأوب (Pop & Op) وجون كيج في الصمت، وللوحات روشنبرغ الفارغة، بغية الدفاع عن لغة نقدية جديدة تمتد إلى وعي الإنسان لما لا يوصف ولا يعبر عنه[٣٣]. وبالحذلقة الأسلوبية والغموض والمراوغة و«المخمورية» وبكل التناقضات المضحكة يتابع هؤلاء الأنبياء الرؤيويون لموت الأدب والمقرظون للصمت كتاباتهم ومنشوراتهم.

وما لا نستطيع أن نتغاضى عنه في كل هذه المبالغات هو التمرد العام ضد الجمالية الذي يجعل كل شيء يميل إلى قبول قاعدة أو حتى قبول طبيعة الفن مستحيلاً. فالوجود الفعلي للاستجابة أو التجربة الجمالية بات مرفوضاً في العقود الأخيرة. فنظرية التعاطف التي ترجع الشعور الجمالي إلى الفعل الفيزيائي للمحاكاة الداخلية، وجون ديوي في كتابه «الفن خبرة» (١٩٣٤) ورتشاردز في متابعاته عن النقد الأدبي إنما هي أمثلة قليلة لهذا الاتجاه. فرتشاردز مثلاً يرى أنه «عندما ننظر في صورة أو عندما نقرأ قصيدة، أو عندما نستمع إلى موسيقى، فإننا لا نفعل شيئاً مخالفاً تماماً لما نفعله في طريقنا إلى الغاليري أو عندما نرتدي ثيابنا صباحاً». لكن إلغاءه الفرق بين الفن والحياة، بين أنواع السلوك - النظر إلى اللوحات أو الاستماع إلى الموسيقى أو قراءة قصيدة أو السير نحو الغاليري أو ارتداء الثياب صباحاً، أو إذا تابعنا هذا العبث قلنا: كذلك تناول الإفطار أو القيام بعملية حسابية وهلمجرا - لا يقنع أي إنسان له خبرة في الفن ويريد أن يوضح طبيعته. حتى رتشاردز نفسه اضطر أن يختلق فرقاً كمياً بين الفن والحياة، ليعزوه إلى «عدد ضخم من الدوافع التي تخرج متعاونة فيما بينها» بغية تحقيق «الحل، أي الحياة الداخلية وتوازن الدوافع»[٣٤] فيدرس التأثير الخاص للفن. إنه يقع في السيكولوجيا المتطرفة. إن الحالة العامة للدماغ

«الشرط العقلي هو القصيدة»[٣٥] كما يخبرنا. ثم إنه من النظرية على الأقل يرى أن الطريق مفتوح أمام الهوى الفردي، أمام الاعتسافية الكاملة.

يبدو لي أن وجود أو خبرة الحالة الجمالية لايمكن نكرانها ويتراءى لي أن نفيها يشبه تجاهل وجود اللون الأحمر أو رفض أن يكون الثلج أبيض. إنها تتضح لنا مباشرة وتكون، ويجب أن تكون، متبدية ظاهراتياً على أنها «تأسيس الكفاية الذاتية البنيوية، تأسيس الكل النوعي»[٣٦]. هذا الوصف يشتمل على قاعدة شمولية: «الوحدة» أو «العضوية» التي يجب ألا تفسر بالمعنى الضيق على أنها موافقة على المقاييس الكلاسية. إنها ليست انعكاساً وانسجاماً وتطابق الشكل والمضمون أو الأسلوب، حتى بالمعنى الذي عناه غوته، كما قلنا أعلاه: محاكاة موضوعية وطريقة ذاتية، يجب أن ننظر إليها على أنها وحدة تسمح بوقف التناقضات وتنظيمها. وقد تتذكر هنا «الشقاقات المتألقة» التي يراها الدكتور جونسون في جون دُنْ ووحدة المتناقضات عند كولردج ومصادره، والأحدث من ذلك نتذكر آراء النقاد الجدد التي تمجد التوترات والتناقضات داخل العمل الفني، أو نتذكر حتى رأي أدورنو أن «فكرة الانسجام يعبر عنها سلبياً عن طريق تشخيص التناقضات الصرفة وغير القابلة للتصالح في بنيتها العميقة»[٣٧].

ويمكن الاعتراض أن القاعدة التي تحقق المطلب المحاكاتي لما هو فن غير كافية كمقياس للقيمة. وقد ندهش فيما إذا كان التنظيم الرفيع أو المحكم يؤسس بالضرورة قيمة فنية أعظم. وأعتقد أن هذا صحيح معظم الحالات تقريباً. فالعلاقات الكثيرة التي نكتشفها في العمل العظيم، التضمينات والتركيبات هي مقياس القيمة. وقد بذل النقد، في السنوات الخمسين الأخيرة الجهد الكبير في كشف هذه قات حتى في الأعمال البسيطة.

لكن لابد من التسليم أنه قد يكون ثمة قواعد شاملة وأن بدا من الصعب الوصول إلى أي قاعدة يجري عليها الاتفاق الكامل. فقاعدة الصدق التي يستشهد بها غالباً، أو نسختها الحديثة ـ الأصالة ـ تبقى قاعدة رومانتيكية في مضمونها واشتقاقها: إنها تستثني الكثير من الفن الأسلوبي المألوف. ولم تحظ باتفاق أكثر قاعدة «الكثافة» أو «السمة المحلية» أو «اللحظة الشعرية». إن قياس الحقيقة على الواقع ـ حتى بالمعنى الواسع ـ يبدو أنه يستثني معظم الفنون الخيالية والرمزية والمجازية والطوباوية وكذلك الفنون الزخرفية وفنون اللعب. ومهما بدت صعوبة عزل سمة الفن أو «الأدبية» النوعية في الأدب، فلا يجوز أن نغض الطرف عن مشكلة القيمة الفنية. إن كل نسبية تتحطم عندما نواجه الفرق بين الشعر العظيم الحقيقي والأدب الدعي المبتذل. لابد أن نسلم أن اللجوء إلى القواعد الشمولية التبريرية والضرورية في النظرية، هو عملياً أمر يمكن أن تتحاشاه إجراءات الناقد الفردية في اكتشاف القيمة وصياغة التقييم. إنها مواجهة ربما لا تؤدي بالضرورة إلى نتيجة مصاغة. إنها اكتشاف قيم، إنها استجابة قيم هي بالضرورة نوعية وتختلف من عمل إلى عمل. ولم تظهر إلا دراسات قليلة للعملية الفعلية التي بها وصل النقاد الكبار إلى قيمهم، في الأعمال الفنية النوعية. ويمكن القيام بدراسة عن النقاد والنقد تلقي الضوء على هذه العملية في أمثلة حسية بينما أقبل هنا أن أتحرك على مستوى القواعد العامة: الجمالية والجمالية الرفيعة. والحجة النسبية بأننا نستمتع بفن كل العصور والشعوب يمكن أن تنقلب ضد المدافعين عن الفوضوية النقدية. وحقيقة أننا قد نعجب برسوم الكهف النيوليثي والمشاهد الصينية والأقنعة الزنجية والنشيد الغريغوري وبيلابارتوك وهومر وجيمس جويس تظهر أن ثمة سمة مشتركة في كل الفنون التي نعترف اليوم بصراحة أكثر من العصور الأبكر، وأشد إرباكاً بسبب الماضي، وأكثر تحديداً للأهواء الموروثة

والأذواق المحدودة. إن الحس التاريخي الخاص لن يؤدي أبداً إلى النسبية: بل بالأحرى يمكننا من إدراك امتلاء عالم الفن وتنوعه. هناك إنسانية مشتركة تصنع كل الفنون، مهما كانت قصيّة في الزمان والمكان وهي متاحة لنا. إننا نستطيع أن نرتفع خلف حدود الأذواق التقليدية في مملكة، إن لم تكن مطلقة، فإنها مملكة من الفن الشامل المتنوع في تجلياته ولكنه ما يزال سهل الانقياد للوصف والتحليل والتفسير، وأيضاً سهل الانقياد للتقييم حتماً.

* * *

النقد كتقييم: Criticis as Evaluation

1 - (Princeton, 1957), p. 25.
2 - Forme et signification (Paris, 1962), p. xiv.
3 - See E. D. Hirsch, Jr., "Literary Evaluation as Knowledge" in Criticism: Speculative and Analytical Essays, ed. L. S. Dembo (Madison, Wisconsin, 1968), pp. 46 - 57. Reprinted in E. D. Hirsch, Jr., The Aims of Interpretation (Chicago, 1976), pp. 95 - 109.
4 - Letter to William Mason, 25 June ,1782 in Correspondence, ed. W. S. Lewis (New Haven, 1955), 29: 256.
5 - See A Short View of Tragedy (1692) in Critical Works, ed. Curt. A. Aimansky (New Haven, 1956), p. 164.
6 - (Appel a Toutes Les nations de l'Eourope" (1761) in Ceuvres, ed. L. Moland (Paris, 1877 - 83), 24: 193 - ,203 and letter to D'Argental , 19 July, ibid., 50: 58. See Rene Wellek, History of Modern Criticism (New Haven, 1955), 1: 33 - 37.

7 - See Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt, 1970).

8 - (Ithaca, N. Y., 1941), new ed. 1947.

9 - Romanische Froshungen 67 (1955): 287 - ,97 reprinted in Gesammelte Aufsatre zur romanischen philologie (Bern, 1967), pp. 354 - 63. Used without explicit reference to my work, in introduction to Literatursprache und Publikum in der lateinischen Sputantike und in (Bern, 1958). An English version, here quoted, in "Vico's Contribution to Literary Criticism" in Studia philologica et litteraria in honarem L., Spitzer, ed. A. G. Hatcher and K. L. Selig (Bern, 1958), pp. 31 - 37.

10 - "The Esthetic Judgment", Journal of Philosophy 33 (1936): 58.

11 - Cf, Herbert Spiegelberg, Antirelativismus (Zurich, 1935).

12 - In Das Literarische Kunstwerk (Halle, 1931).

13 - New Shelburne Essays (Princeton, 1928 - 36) 3: 70, 78, 92.

14 - "The Cleft Eliot", Saturday Review, November 12, 1932. Reprinted in Design for Reading ed. H. S. Canby (New York, 1934), pp. 333 - 38.

15 - "Modern Currents in American Literature", New Shelburne Essays, 1: 53 - 76.

16 - In Defence of Reason (Denver, 1947), p. 505.

17 - The Function of Criticism: Problems aand Exercises, (Denver, 1957), p. 17.

18 - Ibid., pp. ,159 163. The title of the essay on Frost.

19 - The Use of Poetry and the Use of Criticism (London,

1936), p. 96.

20 - D. H. Lawrence: Novelist (New York, 1956), p. 120.

21 - Der Dichter als Fuhrer in der deutschen Klassik, 2nd ed. (Frankfurt, 1942), p. 470.

22 - See review of Damaso Alonso's Poesia espanola in Romanische Forschungen 64 (1952): 215.

23 - See Rene Wellek, "New Czech Books on Literary History and Theory", Slavic Review 26 (1967): 295 - 301.

24 - "Billets a Angele" (1921) in ceuvres completes (Paris, 1932 ff.), 2: 39.

25 - Nariete (Paris, 1948), 1: ,70 or in ceuvres, Bibliotheque de la pleiadee, ed. Jean Hytier (Paris, 1957), 1: 480.

26 - In Criterion 4 (1926): 5.

27 - On Poets and Poetry (New York, 1957), p. 147.

28 - "What is a Classic? (London, 1945), p. 31. Also in On Poets and Poetry, p. 60.

29 - Grundbegriffe der Poetik (Zurich, 1946), p. 245. Comment on Horace in 5th ed. (Zurich, 1961), p. 246.

30 - E. g., L. I. Timofeyev, Teoriya literatury, 3rd ed. (moscow, 1948), p. 283.

31 - See my review in Kenyon Review 16 (1954): 299 - 307.

32 - In Language and Silence (New York, 1967), p. 149. "A Kind of Survivor".

33 - Cf. The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett (New York, 1967).

34 - Principles of Literary Criticism (London, 1924), pp. ,16 110.

35 - Practical Criticism (London, 1929), p. 204.

36 - Roman Ingarden, "Das aesthetische Erlebnis" in Erlebnis, Kunstwerk und Wert (Tubingen, 1969), p. 6: "Die Konstituierung des strukturierrten, selbstgenugsamen, qualitativen Ganzen bildet das letzte Ziel der schopferischen phasen des asthetischen Erlebnisses".

37 - Prismen (Munich, 1963), pp. 23 - 24. English translation Prisms, tr, Samuel and Shierry Weber, p. 32.

سقوط التاريخ الأدبي

ما أكثر الذين أخذوا بالنزعة التاريخية في دراسة الأدب. وربما كان الماركسيون في طليعة من ربط الأدب بالتاريخية، فكما توجد حتمية تاريخية في الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كذلك في الأدب. على هذا فإن كل أثر أدبي هو أثر تاريخي لايستقدم زمنه ولا يستأخر في رأيهم، وكما ذهب ماركس إلى أن أعمال نابليون كانت ستتم حتى لو لم يولد نابليون، إذ كان سيقوم بها شخص آخر، كذلك ذهب بعض المتطرفين إلى أن أعمال بوشكين كانت ستكتب حتى لو لم يولد.

وبالمقابل نجد هناك عزوفاً عن النزعة التاريخية ومعاداتها ودحضها في ميدان الأدب والفنون، كما ذهب إلى ذلك بنديتو كروتشه مثلاً، وهؤلاء يرون أن الأدب لا يرتبط بالتاريخ أبداً، والأثر الأدبي لا يمكن في رأيهم أن يكون أثراً تاريخياً إلا من حيث تحديد فترة ظهوره فقط، أما ماعدا ذلك فلا يمكن الحديث عن «التاريخ الأدبي». لقد أعلنوا سقوط التاريخ الأدبي..

أين الصواب والخطأ في هذين الاتجاهين؟ لقد اختط ويليك لنفسه سبيلاً خاصاً فبين الفرق بين الأثر الأدبي وغيره من الآثار، وهي الخطوة التي يجب أن نضعها في ذهننا قبل أن نخضع الأدب للتاريخ أو نفصله عنه.

المترجم

سقوط التاريخ الأدبي

منذ ثلاثين عاماً تقريباً ألفت كتاباً بعنوان «نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي»[١]. واليوم يمكن للمرء أن يؤلف كتاباً عن انحطاط هذا التاريخ وسقوطه. يبدأ هانس روبرت جوس مقالته «التاريخ الأدبي كإثارة للدراسة الأدبية» بقوله إن «لتاريخ الأدبي في زمننا قد حاز على سوء السمعة ليس من دون جدارة. وتاريخ هذه الثقافة المحترمة يبيّن، خلال المئة والخمسين سنة الأخيرة، مسيرة الانحطاط الأكيد الذي لا نخطىء في ملاحظته»[٢]. وجورج واطسن، في كتابه «دراسة الأدب» يتحدث عن «الهبوط الحاد للتاريخ الأدبي عن حالة الثقافة الفكرية العظيمة إلى حالة من الفعل الواضح للنزعة الشعبية»[٣]. وكريستوفر ريكس في مراجعته كتاب واطسن يشك حتى في أن يكون «التاريخ الأدبي نشاطاً يستحق الاهتمام» وإنه كان دائماً «ثقافة فكرية عظيمة»[٤]. ولا يفكر ريكس في أي مؤرخ أدبي يمثل «تراث التاريخ الموثوق للأدب» سوى سانتسبري واوليفر التون. ولم يخطر له أبداً أن التاريخ الأدبي يمكن أن يكتب في أي مكان أكثر من إنكلترا. فهناك تراث عظيم من التاريخ الأدبي السردي في ألمانيا بدءاً من شليجل، وفي فرنسا بدءاً من فيلمان وامبير، وفي إيطاليا بدءاً من دي سانكيتس، وفي الدانمرك بدءاً من براندیس، وفي اسبانيا بدءاً من ميناندس بيلايو وفي روسيا بدءاً من فيسلوفسكي. وفي القرن التاسع عشر كتب الامريكيان جورج تكنور وموسى كويت تايلر تواريخ أدبية سردية على الرغم من عيوبها. ويتجاهل ريكس أيضاً حقيقة أن التاريخ الأدبي لا يحتاج بالضرورة أن يغطي كل الأدب أو فترة طويلة من الزمن كما فعل

التون في مجلداته الستة. يمكن أن يكون تاريخاً لنوع كالكوميديا أو الملحمة أو النشيد، ويمكن أن يكون تاريخ الوسيلة التكنيكية من أمثال الإيقاع النثري أو السوناتا ويمكن أن يكون تاريخ موضوع أو موضوعات من أمثال الميثولوجيا الكلاسية في الشعر الإنكليزي، أو يمكن أن يكون تاريخ طريقة من أمثال المجاز أو الفكاهة أو السخرية. وأنا لا أعرف لماذا يجب أن يستثنى تاريخ الأفكار في الأدب من تاريخ الأدب. ويمكن أن نجد أمثلة وفيرة.

مهما اعترضنا على استبعاد المستر ريكس للتاريخ الأدبي أو مهما شكونا من أن لويس كامب رئيس جمعية اللغة الحديثة في أمريكا عام ١٩٧١ أعلن نعوة الموت المبكر لكل «دراسة أدبية أكاديمية»(٥) فمن الصعب التسليم أن شيئاً ما حصل لكتابة التاريخ الأدبي بحيث يمكن وصفه بأنه انحط أو سقط. في مرحلة ما بين الحربين العالميتين على وجه التحديد انتشر السخط على التاريخ الأدبي في كل الأقطار تقريباً. وقد انصب السخط على عدة سمات في كتابة التاريخ الأدبي القائم التي لا يمكن فصلها، منها السخط العام على ما يسمى الوقائعية الذرية للدراسة الأدبية والنزعة نحو العراقة القديمة، ما تزال قائمة فينا، والمهمة الثانية هي العلمانية اللا نقدية التي تتذرع بتوطيد العلاقات السببية وتقدم الشرح المعلل بسرد التماثلات بين المؤلفات الأدبية أو بالتواشج بين الأحداث في حياة الشاعر مع موضوعات أعماله. ثالثاً، ثمة شعور أن التاريخ الأدبي يعاني من قلة التركيز، فأولى اهتمامه الأكبر للتاريخ العام، وهو اتجاه في الولايات المتحدة تجده في كتاب أدوين كرينلو «أقليم التاريخ الأدبي»(٦). وأود أن أقتبس من رومان جاكوبسون الذي قارن في عام ١٩٢١ المؤرخ الأدبي بـ «البوليس المكلف باعتقال شخص معين، فيعتقل أي شخص ويصادر أي شيء يجده في البيت وكل الناس الذين يمرون بالشارع

مصادفة. وهكذا فإن مؤرخي الأدب يقدرون كل شيء ـ الوضع الاجتماعي وعلم الفلسفة. وبدلاً من الدراسة الأدبية نحصل على التصاقات من الثقافات الاشتقاقية»(٧) فالتاريخ الأدبي كان (والأغلب أنه ما زال) معرفة عامة يعلمه البروفسور جيوجينيس ثيوفلسدروف. إن الحدود القومية والتعليقات الوطنية للتاريخ الأدبي، وبخاصة في ألمانيا وفرنسا، أثارت سخطاً تجلى في الثقافة التي أسسها حديثاً الأدب المقارن. واحدة من الاندفاعات الخاصة في التاريخ الأدبي للقرن التاسع عشر ـ محاولة منافسة تطورية هربرت سبنسر وداروين ـ قد ذهبت أدراج الرياح.

لن أسعى إلى تكرار هذه المساجلة، ففي مقالة من أولى مقالاتي بالتشيكية كانت غايتها تحطيم النظرية التطورية المتوارية خلف كتاب ليغواس كازاميان «تاريخ الأدب الإنكليزي»(٨). وفي المراجعات الحادة على كتاب هربرت غريرسون «التاريخ النقدي للشعر الإنكليزي»(٩) وللتواريخ ذات التأليف الجماعي للأدبين الإنكليزي والأمريكي التي حررها البرت بو وروبرت سبيلز انتقدت مزج السيرة الذاتية والبيلوغرافيا والانطولوجيا وتقديم الموضوعات والأشكال الموزونة والمصادر ومحاولات التشخيص والتقييم في الفصول الأساسية التي تتناول التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي الذي يسمى «التاريخ الأدبي»(١٠). وقد أفصح آخرون كثيرون عن مخاوف مشابهة. فهاري ليفين مثلاً عرض عرضاً جيداً فشل «تاريخ اكسفورد في الأدب الإنكليزي»(١١).

إن السخط وأسبابه واضحة وضوحاً كافياً: علينا أن نسأل ماذا نفعل حتى نصلح التاريخ الأدبي وما المقترحات التي تقوم بهذا الإصلاح. واقترح أن تناقش هذه المقترحات ضمن ثلاثة عناوين رئيسية. بعضها يحمي إلغاء التاريخ الأدبي، وبعضها يقوم بإتباعه للثقافة المتعلقة بالتاريخ

الأدبي وعلى الأخص التاريخ العام أو السوسيولوجيا، وأخيراً يسعى بعضها إلى تحديد الطريقة النوعية لكتابة التاريخ الأدبي.

البرهان الرئيسي للتخلي عن التاريخ الأدبي يأتي من أولئك الذين يرفضون ماضوية الأدب. وكما قال ب. ب. كير ١٨٨٣، وهو مؤرخ أدبي بارز، إن العمل الأدبي ليس حلقة في سلسلة وفوق عالم الحركة[١٢]. وفي محاضرة متأخرة[١٣] أوضح التباين بين التاريخ الأدبي الذي يعالج المادة الحاضرة التي يمكن أن تكون مرشدة كالدليل في معرض الرسوم يشير إلى اللوحات، والتاريخ السياسي الذي يعيد بناء الماضي المتلاشي. وفي مقالة نشرت عام ١٩٥٥ يؤكد كير أن «التاريخ الأدبي يشبه المعرض، فالمعرض يمكن أن يستخدم ولو كان سيء التنظيم: إذ يمكن دراسة الأمثلة المنفصلة بذاتها»[١٤]. ويردد السير ريكس صدى كير عندما يشير إلى الفارق الجذري بين الدراسة الأدبية والتاريخ العسكري والاجتماعي والسياسي، ويرى أنه «لا يقل في هذا عن أنك لا تستطيع أن تمتلك نشرة عن معركة واترلو أو جنون جورج الثالث»[١٥]. وناقش بنديتو كروتشه نقاشاً أشد إلحاحاً في مقالة عام ١٩١٧[٦] ثم في كثير من سياقات كتاباته أن الأعمال الفنية فريدة فردية تظهر مباشرة ولا يوجد استمرارية أساسية بينها. فمثلاً لايوجد سوى تتابع تكنيكي خارجي بين دانتي وبوكاشيو وبترارك. وفي رسالة لخص فيها محادثة بيني وبينه سنة وفاته (١٩٥٢) يقول بدقة «يمكن للمرء أن يكتب فقط موضوعات ومقالات نقدية، وإذا طالب المرء أن توضع في شيء من الترتيب، فالجواب أن أي إنسان يمكن أن يرتبها وفق النظام الذي يسره»[١٧]. إن فرضية كروتشه تعيد تقريباً فرضية الأفلاطونية الجديدة: العمل الفني هو دائماً عمل «داخلي» وما سمي عملاً «خارجياً» ليس عملاً فنياً[١٨].

ومن دون فرضيات كروتشه المثالية قال النقد الأمريكي الجديد الشيء ذاته من حيث الأساس. فآلن تيت مثلاً يخبرنا أن «الطريقة التاريخية لن تسمح لنا بتطوير الأداة النقدية لمعالجة الأعمال الأدبية كموضوعات قائمة» وأن «أدب الماضي لا يمكن أن يحتفظ بالحياة إلا برؤيته أدب الحاضر. أو ربما اضطررنا إلى القول إن أدب الماضي يعيش في أدب الحاضر ولا شيء آخر، إنه كل الأدب الحاضر»(١٩). وفي إنكلترا قال ليفز ذلك بعنفه المعتاد «التاريخ الأدبي.... هو مكتسب عديم القيمة، عديم القيمة للطالب الذي لا يستطيع كناقد ـ أي كقارىء مثقف ومحترم ـ أن يقوم بمقاربة شخصية لمعطيات المؤرخ الأدبي الأساسية، أي المؤلفات الأدبية»(٢٠). وفي دراسة ألمانية أظهرت ردة الفعل ذاتها ضد التاريخ الأدبي سيطرة «التفسير» بأدق عرض وتبسيط على يد أميل ستايجر. فمقدمة كتابه «مراحل الخيال الأدبي» (١٩٣٩) تعرض رفضاً للتاريخ الأدبي بوضوح أشد. فالمرء لا يستطيع شرح عمل فني. يستطيع فقط أن يعرض مزاياه. «فينومينولوجيا الأدب هي الطريقة الوحيدة المثمرة في الدراسة الأدبية»(٢١). وأنا لا أحتاج إلا للإشارة فقط إلى الموضة الحالية للفينومينولوجيا في فرنسا. إن التمييز الدقيق بين الطرق الخارجية والطرق الداخلية التي ترتب نظام الفصول في كتابي المشترك مع اوستن وارن «نظرية الأدب» يمكن أن يسهم في إفراد العمل الفني باعتباره موضوعاً منعزلاً خارج التاريخ وأن كان الفصل الأخير لكتابنا مكرساً لشرح التاريخ الأدبي.

وقد حالف النجاح والانتشار الواسع محاولات اندماج التاريخ الأدبي في التاريخ العام، وعلى الأخص محاولات جعله مرآة للتغير الاجتماعي. ولا احتاج إلا للإشارة إلى المخطط المنظم الأقدم لهذا النوع: فثلاثية هيبوليت تين «البيئة والجنس والزمن» يساء فهمها إذا فسرت على أنها نسخة من الحتمية الوضعية. وقد حاولت إظهار أن تين كان هيغلياً إلى حد

ما. وقد طور هاري ليفين، وبخاصة في كتابه «بوابات النفير» تطويراً مثمراً فكرة الأدب باعتباره مؤسسة[٢٣]. واقترح ريناتو بوغيولي تطبيق سوسيولوجيا بريتو على كتابة التاريخ الأدبي، باستخدام مصطلحات من أمثال «الراسب» و«الاشتقاق» لإعادة تقسيم مراحل الأدب[٢٤]. ويحلل بوغيولي في كتابه «نظرية الطليعة» التيار السائد في السوسيولوجيا. إنه يؤمن بالتأثير الحتمي للبيئة. فالفنان ينحدر إلى درجة أنه يكون ضحية القوى الاجتماعية[٢٥].

ومن الواضح أن للماركسية منذ أمد بعيد تأثيراً كبيراً في تفسير التاريخ الأدبي باعتباره انعكاساً للقوى الاجتماعية والاقتصادية. والأدب يصبح «ايديولوجيا» يصبح تقريراً علنياً أو ضمنياً عن الوضع الطبقي والوعي الطبقي. وسأقدم مثالاً اعرفه معرفة حميمية وهو «تاريخ الأدب التشيكي» الذي نشرته الأكاديمية التشيكية للعلوم، الذي يقلص الأدب التشيكي فيجعله تعليقاً على الصراعات الاجتماعية والقومية والتشيكية، ويقلل من الدين ويحد منه ويستبعد فن الشعر استبعاداً كلياً[٢٦].

وإلى جانب التاريخ الماركسي البيروقراطي ظهرت نسخ في التاريخ أشد تعقيداً. إن جورج لوكاش يعرف «نوعية» الأدب ويعرف العلاقة المنحرفة والقصية بين الأدب «والبنية الفوقية» ولكنه أيضاً يحصر الأدب بأنواع المعرفة، بانعكاس للواقع، وهو مصطلح تردد كثيراً جداً في المجلد الأول من كتابه «علم الجمال». إنه يتكرر ليس أقل من ١٠٣٢ مرة. إن التاريخ الأدبي يظهر باعتباره «لحظة» التاريخ العام، باعتباره ايضاحاً للصراع بين التقدمية والرجعية[٢٧]. وبما أن الإنشاد والشعر عموماً لا ينتجان شخصيات وأنماطاً وحبكة موضوعات فإن لوكاش يبحث عنها في الرواية والدراما. وهنا صار سهلاً عليه أن يظهر التشوهات البليدة التي

يخضع لها هولدرلن وايخندورف ودستويفسكي ونيتشه وريلكه وآخرين لصالح ايديولوجيته. والمضمون بالمعنى البليد الذي يشتمل على التقدم نحو الشيوعية هو القاعدة الرئيسية مع أن لوكاش كمظهر يمتلك بصيرة في الشكل ووظيفته.

ولوسيان غولدمان هو تابع لوكاش الشاب: فقد أخبرني مرة أن لوكاش شكا أن غولدمان يتمناه أن يموت وهو في سن الثلاثين. ويعقد غولدمان في كتابه «الإله الخفي» (١٩٥٦) مماثلة بين الظروف الاقتصادية لطبقة نبلاء الثوب، أو لاهوت الجانسينية والنظرة العالمية التراجيدية لباسكال وراسين، فجعل باسكال يظهر مثل كنط والعكس بالعكس. ويخبرنا غولدمان أن التاريخ الأدبي «موضوع لا وجود له وجوداً حقيقياً» مع أنه يسلم في مقالة مبكرة أن «التحليل السوسيولوجي قلما يلامس العمل الفني»[٢٨].

كل هذه المحاولات ـ ويمكن الاستشهاد بكثير من المقالات الأخرى ـ لادخال التاريخ الأدبي في التاريخ الاجتماعي طرحت قضايا مثل تكامل التاريخ البشري والتواشج بين نشاطات الإنسان، ودور الفرد في التاريخ وطبيعة شرح نشاط إنسان من قبل إنسان آخر. ويتملك المرء انطباع، على الأقل في الغرب، إن «الفلسفات الكبرى للتاريخ» في أسلوب هيغل وماركس وشبنجلر وتوينبي هي قليلة الشأن في التفكير المنظم الرزين. وأنا لا أشارك نظرة كارل بوبر المتطرفة في «بؤس النزعة التاريخية» وإنما أتعاطف مع إشارة جاكوب بوركهارت إلى «القنطور على تخم غابة» الدراسات التاريخية[٢٩] وأيضاً المخططات الحذرة للتطور الاجتماعي مع استعاراتها الشاملة للنمو والتلف التي واجهت انتقاداً حاداً: حديثاً في كتاب روبرت نيسبيت «التغير الاجتماعي والتاريخ» (١٩٦٩). وقد أظهر

آخرون أن النشاطات المختلفة للإنسان ليست متطابقة ومتماثلة كما يفترض المؤرخون العامون ويمكن الشك بالاستمرارية غير المنقطعة لخط التطورات. وقد ناقشت سيغفريد كراكاور في كتابه اليتيم «التاريخ: آخر الأشياء قبل الأخيرة» (١٩٦٩) لصالح بعض التواريخ الخاصة واستقلالها النسبي عن التاريخ العام. وحاول هانس بلومنبرغ في كتابه «شرعية الجديد» (١٩٦٦) إظهار أن كثيراً من الافتراضات عن الاستمرارية في التاريخ الثقافي هي افتراضات خاطئة، وأن في مقدورنا أن نتحدث عن الاختراقات في التراث وحتى في جيل الأفكار العفوية. إن مفهوم «روح العصر» المبني على المصطلح الألماني «تاريخ الروح» هو في موضع شك. إن الموازاة الدقيقة في الفنون تجلب مصاعب كبيرة: فالفرق بين الفنون بالنسبة لعلاقتها مع القديم تجعلنا نتوقف. إن الموازاة بين الفنون ليست سوى تماثل مجازي. وفي كتاب ماريو براز الحديث «الذاكرة: الموازاة بين الأدب والفنون المرئية» (١٩٧٠) نجد مثلاً أن «الكوميديا الإلهية» تتباين مع «حكايات كانتربري»: فالحكايات تشهد على انحلال العصور الوسطى لأنها لم تنته[٣٠]. ويمكن للمرء أن يتخذ ملجأ في فكرة المخططات الزمنية المختلفة كما فعل هنري فوسيلون وتلميذه جورج كوبلر. في «شكل الزمن: ملاحظات على تاريخ الأشياء» يدرك كوبلر الزمن التاريخي على أنه متقطع ومختلف، في شكل يختلف عن الزمن المستمر لكائن بشري أو لحيوان[٣١].

من الحماقة إنكار اشتمال التاريخ العام على التاريخ الأدبي: فأي شخص يتأمل حتى في القرون الغابرة لابد أن يلاحظ التغيرات في الأدب التي حصلت مع انهيار الأمبراطورية الرومانية قبل حلول المسيحية أو النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. فمؤرخو الأدب قبل ماركس أو تين بزمن طويل لاحظوا الفروق في الأدب الوسيط بين

مؤلفات كتبت لجمهور البلاط بأقلام رجال الكهنوت من أجل الأكليروس أو بأقلام العلمانيين من غير الكهنوت أو بأقلام سكان البلدة من أجل صناعييهم. إلا أن ما فشلت في تحقيقه محاولات الشرح الاجتماعي هو الشرح السببي لعمل أدبي نوعي، وفرديته ونموذجه وقيمته.

لقد قرأت بدهشة أدباً جماً أثارته مقالة كارل هيمبل «وظيفة القوانين العامة في التاريخ» (١٩٤٢)[٣٢]. ويناقش هيمبل وهو وضعي جديد قريب من حلقة فيينا، أن التقارير التاريخية تلجأ ضمناً إلى القوانين العامة التي يدعوها «القوانين الشاملة» والمؤرخون يعتبرون ضمناً علماء حتى وإن لم يستطيعوا إثبات تلك القوانين ولا التنبؤ بالمستقبل، فهم أحياناً غير واعين لهذه القوانين، وهم يكتفون بما يسميه هيمبل «مشاهد الشرح». إن سلسلة كاملة من الفلاسفة التحليليين ـ آرثر دانتو ووليم دراي وغالي وباتريك غاردنر ووالس ومورتون وايت ـ ونحن نشير إلى قلة فقط[٣٣] ـ إما أنهم أوضحوا أطروحة هيمبل أو عدلوها أو رفضوها لصالح مفهوم الشرح التاريخي الذي يكف حقاً أن يكون شرحاً سببياً. بعض المؤرخين ـ يدعون عادة «مثاليين» ـ يرفضون كل الشرح السببي ويدافعون عن السرد باعتباره الطريقة التاريخية الخاصة والوحيدة. ويستطيع كولنغوود أن يقول «عندما يعرف المؤرخ ماذا حدث فإنه يعرف أصلاً لماذا حدث»[٣٤]. ويتحدث ميشيل واكيشوف عن «المتواليات المستمرة لموديل الشرح»[٣٥]، مقترحاً أن الحادث التاريخي يفسر إذا سردناه من دون فجوة كما لو سردنا حادث صدام بين سيارتين عن طريق وصف المجرى الدقيق لحركاتهما. كل هذه المناقشة الضخمة والسطحية والمتقطعة منطقياً تأخذ بعين الاعتبار قضايا المسؤولية والخطيئة الأخلاقية والسلوك البشري السوي وغير السوي والمصادفات كالموت المفاجىء في التاريخ، وننسى نسياناً تاماً مختلف القضايا الواقعية للتاريخ الأدبي أو الفني. مسائل من أمثال «لماذا طعن

بروتوس ولي نعمته قيصر؟» أو «لماذا توفي لويس الرابع عشر من غير أن تكون لديه شعبية؟» هي مسائل إشكالية. مورتون وايت وحده يناقش التاريخ الثقافي.

بعض التمايزات بين أنماط الشرح السببي التي برزت في هذه المناقشة يمكن تطبيقها على التاريخ الأدبي. فنحن مثلاً نستطيع التحدث عن المصادفات كموت شيلي وبايرون أو يمكن أن نفكر في «التزييف الممكن» في «شخص على رأس عمله من بورلوك؟» يقاطع كولردج وهو يدون قابلاي خان(٣٦). ونحاول التمييز بين «الظروف القائمة» والمؤثرات الخارجية من أمثال الثورة الفرنسية أو التدفق الفجائي للأفكار والموضوعات الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر. ويمكن أن نتحدث عن «الأسباب التقريبية» لأن هذا التدفق في رحلة كولردج إلى ألمانيا عام ١٨٩٨ لم يكن ممكناً إلا بحولية ودغوود. ولكن كل هذا يدرس السيرة أو الاتجاهات التاريخية العريضة التي يمكن وصفها بأنها «شروط» لكننا لا ننجح في تسمية أسباب أو حتى سبب واحد لعمل أدبي. ويقدم مورتون وايت أمثلة من الشروح السببية لبعض آراء جون ديوي(٣٧). لكننا لانستطيع أن نقدم أكثر من دافع سيكولوجي: فديوي مثلاً رغب أن يدافع عن الطبيعية الأخلاقية لأنه كان لبرالياً في السياسة. ومن الصعب أن نرى بأي معنى «سببت» لبراليته طبيعيته: فقد كان ثمة الكثير من اللبراليين لم ينضموا إلى الطبيعية الأخلاقية. نستطيع أن نحزر فقط ما يدور في ذهن ديوي، أن نحزر أسبابه وبراهينه، فنحن لا نستطيع تحديد الأسباب. إن لويس كامب في انتقاده مقالتي «الرومانتيكية الألمانية والإنكليزية: مواجهة»(٣٨) يشكو من اهمالي «الشرح السببي» ويبرز الفكرة القديمة (وقد ناقشتها في مقالتي أيضاً) عن «الانفصال الكامل تقريباً للفنان الألماني عن مجتمعه» لكن كامب لايستطيع أن يبين كيف أن هذا الوضع يفسر أكثر من الشعر

الغنائي أو السخرية أو الخيال، الأشكال الفنية التي برزت بروزاً جيداً في المجتمعات الأخرى التي يفترض أنها المجتمعات الأقل غربة. لكن الاغتراب لا يمكن الاعتماد عليه بالنسبة إلى عمل فني مفرد: ليس بالنسبة إلى هنريك فون اوفتردنجن أو كاترمور، ولا لخلافاتهما. والحقيقة أن بعض أعظم الكتاب الألمان ذاتية وخيالاً كانوا في حياتهم الخاصة مالكي أراضٍ ناجحين أو موظفين حكوميين مثل أخيم فون ارتيم أو جوزيف فون ايخندورف. وقد كان نوفاليس موظفاً في التعدين وكان هوفمان قاضياً. فالسبب بالمعنى الذي يحدده موريس كوهن ـ «السبب أو الخلفية التي تحدد لماذا عندما يقع الحادث تتبعه النتيجة بالضرورة»[٣٩] ـ لا يطبق على التاريخ الأدبي، كما يجب علينا أن نستنتج. فالعمل الفني لا يحتاج لسبب آخر كي يظهر. فيمكن أن نطرح أن أي عمل فني لابد أن يختلف إذا كان عمل فني آخر قد سبقه. ومن الواضح أنه لو لم تكن هناك الألياذة أو الأوديسة أو الأنياذة أو الكوميديا الإلهية فلابد أن يكون الأدب مختلفاً. يمكن أن نتأمل هذه الأحداث ولكن لا يمكن أن نناقش أنه حتى الأعمال الفنية الوثيقة الصلة كالملك لير ماقبل شكسبير والملك لير لشكسبير أو هاملت أو «عقاب قاتل الأخ» الألمانية، مرتبطة ارتباطاً سببياً: نستطيع القول فقط أن شكسبير عرف المسرحية الأسبق ويمكن أن نصف استخدامه لها، ونستطيع أن نبين أن المسرحية الألمانية مشتقة من هاملت من دون نزاع. فعمل ما، هو الشرط الضروري لعمل آخر، ولكن المرء لا يستطيع أن يقول أنه سببه.

إن ما يسمى قوانين التاريخ الأدبي تقلصت إلى بعض التعميمات النفسية الغامضة: الفعل ورد الفعل، الانسياق والتمرد و«الشكل الضعيف» كما صاغها المهندس الألماني أدولف غولر في الثمانينات[٤٠].

ولابد من التسليم أن السبب يستخدم استخداماً فضفاضاً وواسعاً. أن ر. س. كرين في مقالة «مبادىء التاريخ الأدبي» التي نشرت عام وفاته ١٩٦٧ والتي لم تول اهتماماً كافياً، يستخدم السبب بالمعنى الرباعي المأخوذ من أرسطو. إنه يتحدث باستمرار عن الأسباب بالمعنى الرابع لأرسطو وهو «القصد» أو «الهدف» إنه يدرس «الأسباب في العمل التي تشترط تأثيره على القراء» عندما نتحدث فقط عن المزايا أو السمات أو الصفات في العمل الأدبي، أو عندما يتحدث عن «الأسباب في المؤلف التي تشترط عمله في الإنشاء» والتي لاتبدو أكثر من دوافعه أو مقاصده[٤١]. وعلينا أن نسلم بعدم إمكانية التفسير النهائي لعمل فني عظيم، الاستثناء العبقري. فمنذ أمد بعيد اعترض أميل فاغ على طريقة تين التي يمكن أن تفيد بالنسبة لفلاح من الروين في الثلاثينات من القرن السابع عشر، وحتى على توماس كورنيل، ولكن ليس على عبقرية أخيه بيير كورنيل[٤٢]. فالمؤرخون الفنيون الذين اعتادوا معالجة الأساليب الجمعية والمؤلفات المجهولة الكاتب قد توصلوا إلى النتيجة ذاتها أكثر من المؤرخين الأدبيين. وهكذا فإن هنري توسيلون الذي درس «حياة الأشكال في الفن» يتأمل في سياق ظهور الأسلوب الغوطي في البناء أن «أعظم دراسة دقيقة لأعظم بيئة متجانسة، ولأهم تسلسل مترابط للظروف، لن يفيد في إعطائنا تصميم أبراج كاتدرائية لادن... إنها تظهر مع انقطاع كامل عما قبلها»[٤٣]. ويمكن أن نناقش مثل فوسيلون أنه حتى لو عرفنا حياة شكسبير بأشد تفاصيلها، وعرفنا التاريخ الاجتماعي والمسرحي للزمن أفضل مما نعرفه الآن، ودرسنا كل المصادر، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بالشكل الخصوصي لمسرحية مثل هاملت أو الملك لير إذا لم نعرف النص المفقود أو نتخيله. فالتفسير السببي كتفسير علمي حاسم عن طريق الاستنتاج من قانون عام أو إظهار السبب الكافي الضروري يفشل إذا طبق على الأدب.

إن دمج التاريخ الأدبي في التاريخ العام، في حتمية الشرح الاجتماعي، لم يعارضه فقط أنصار النقد بل أيضاً عارضه النظريون الذين طرحوا فكرة التاريخ التطوري الداخلي للأدب. ونسخته السابقة المبكرة، المعتمدة كلياً على التطورية الداروينية، قد جرى التخلي عنها عموماً. وقد عمل الشكلانيون الروس على تجنب التمثل بالبيولوجيا وتبنوا الديالكتيك الهيغلي (والماركسي) كنموذج. ولابد من أن نضع في عقلنا محاولات مشابهة في تاريخ الفن، وعلى الأخص «تاريخ بلا أسماء» لولفلين. لكنهم طوروا الديالكتيك في السياق الأدبي بلجوئهم إلى مثال من الكسندر فوسلوفسكي الذي حاول أن يكتب تاريخاً أدبياً تطورياً شاملاً معتمداً على المادة الفولكلورية، وبتفكيرهم، مع تعاطفهم مع المستقبليين الروس، بمصطلحات الثورات الشعرية وبالانطلاقات الجديدة. لقد فسروا التاريخ الأدبي تفسيراً موسعاً على أنه تقاليد بالية أو «مبعثرة» يتلوها تحقيق لتقاليد جديدة تستخدم وسائل جديدة بصورة جذرية. فالجدة هي القاعدة الوحيدة للتغير. «سوف يظهر عمل فني كقيمة ايجابية عندما يعيد تجميع بنية المرحلة السابقة. وسوف يظهر كقيمة سلبية إذا تجاوز البيئة من دون تغيير» هذا ما يقوله جان موكاروفسكي المنظر الرئيسي لحلقة براغ اللغوية الذي تبنى مفاهيم الروس. في مقالة انتقدت فيها تاريخ موكاروفسكي للشعر التشيكي القائم على فكرة التطور الداخلي هذه، وتعود بتاريخها إلى عام ١٩٣٤ وأعدتها بأسسها في «نظرية التاريخ الأدبي» (١٩٣٦)[٤٥] حاولت مصالحة هذا المفهوم عن التطور مع نظرية في النقد. وقد بينت أن موكاروفسكي (ومعه الروس) غير قادرين على الإجابة عن السؤال الأساسي حول اتجاه التغير. والقاعدة الوحيدة للجدة ستجعلنا نقدر المبادرين أكثر مما نقدر الأساتذة الكبار، أن نفضل مارلو على شكسبير

وكلوبتشوك على غوته. من المفروض أن ننسى أن الجدة لا تحتاج إلى تقييم، إذ ثمة بعد كل شيء بقايا أصيلة من النفايات. وقد ناقشت أن المادة الحقيقية للتاريخ الأدبي لابد من اختيارها في علاقاتها بالقيم وفي بناها المشتملة على القيم. فالتاريخ لايمكن فصله عن النقد. النقد يعني الرجوع الدائم لمخطط القيم هو بالضرورة مخطط المؤلف. فالاختيار المحض للنصوص من مئات وآلاف النصوص الحية هو فعل محاكمة واختيار السمات الخاصة والتفاصيل أو الصفات التي اختارها للمناقشة هي فعل آخر للمحاكمة ينفذها حتماً بأدوات مفهومية المؤرخ القادر على تطبيقها. وهذا ليس دفاعاً عن الذاتية الفوضوية. فنحن بحاجة إلى الخضوع للنصوص واحترام تكاملها، و«موضوعيتها» بالمعنى الذي نرغب فيه أن نتغلب على الأهواء الشخصية وأن ننتقد الموقف الخاص. ولا يستطيع الإقرار بحتمية الموقف الشخصي أو العابر ـ ما يسميه لوفجوي المأزق المركزي الحالي ـ إذ يعني الاستسلام ببساطة للريبية والنسبية المحضة، إذ عندها سوف نشك في إمكانية المعرفة ككل. أنا لا أستطيع مناقشة هذه المشكلة هنا بما فيه الكفاية: لقد أقلقتني وأقلقت كثيراً من المؤرخين.

ومهما تكن الصعوبات فأنا لا أستطيع أن أرى لماذا رفض أحد مراجعي كتابي «تاريخ النقد الحديث» وهو برنارد(٤٦) حتى أن أحمل لقب مؤرخ لأني أعتقد أن تاريخ النقد لابد «أن يضيء ويفسر موقفنا الحالي» ولأني أفردت نظريات ليسنغ وفردريك شليجل واستحسنتها. إن الافتراض الذي لا يناقش، إذا استخدمنا كلمات حكيمه رولاند كرين «تاريخ من دون تعليقات مسبقة كالنقد أو كما يجب أن يكون عليه النقد.... تاريخ بلا أطروحة»(٤٧) يبدو أنه الطريقة الشرعية الوحيدة لكتابة التاريخ. لقد فوجئت بسماع أن اهتمامي بإسهامات النظريات الحديثة، أو رجوعي إلى

النظرية الشعرية المعاصرة «يضعضع تاريخي كتاريخ» وتنفيذاً لهذه القاعدة فإن «تاريخ علم الجمال» لبوسانكيت وتاريخ الجماليات في كتاب «علم الجمال» لكروتشه، و«تاريخ النقد» لسانتسبري، وعلى هذا الأساس كل كتابة التاريخ الأدبي والفلسفي والسياسي سوف «تتضعضع». أنا أميل إلى جانب كروتشه ومينيك وترويتلش وهوزنغا وكولنغوود وكار وآخرين كثيرين جادلوا أن «التفكير التاريخي هو دائماً تفكير غائي»[٤٨] وأن (مايطلق عليه تاريخ لا يكتبه إلا أولئك الذين يجدون معنى للاتجاه في التاريخ نفسه ويوافقون عليه»[٤٩].

لست الوحيد الذي يؤكد على النقد كحكم قيمة: فمنذ زمن بعيد صاغ نورمان فورستر رأيه القائل أن «المؤرخ الأدبي يجب أن يكون ناقداً حتى يكون مؤرخاً»[٥٠]. وقد أعيدت كتابة التاريخ الأدبي الإنكليزي بهذه الأحكام القيمية الجديدة في مقالات اليوت وليفز «إعادة التقييم» وكينث بروكس «ملاحظات لتنقيح تاريخ الشعر الإنكليزي» وايفور وينترز «أشكال الاكتشاف» (١٩٥٧)[٥١].

لقد صادفت فكرة التطور الداخلي للأدب آذاناً صماء. فأنا نفسي في مقالة «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي» (١٩٥٦)[٥٢] عدلت (ورفضت كما يبدو لي الآن) فكرتي السابقة. لقد طرحت أن الفنان، كأي إنسان قد يصل في أي لحظة إلى ماضيه البعيد أو إلى ماضي الإنسانية الأبعد. وليس صحيحاً أن الفنان يتطور باتجاه هدف مستقبلي وحيد. وما نحتاج إليه هو مفهوم حديث للزمن مصاغ وفق تفسير النظام السببي في التجربة والذاكرة. فالعمل الفني ليس ببساطة متوالية من متواليات ولاحلقة من سلسلة. قد يكون ذا علاقة مع أي شيء في الماضي أنه ليس مجرد بنية يمكن تحليلها وصفياً. إنه مجموع من القيم التي لا تلتصق بالبنية بل

تؤسس طبيعتها الحقيقية. ويمكن إدراك القيم بالتأمل. وتتخلق هذه القيم في الفعل الحر للخيال ولا يمكن تقليصها وحصرها بشروط محددة في المصادر والتقاليد والظروف البيوغرافية والاجتماعية.

لقد قرأت عددين من الدورية الجديدة «التاريخ الأدبي» التي تشتمل على مواد قيمة، ولكنها لا تشتمل على أفكار جديدة عن التاريخ الأدبي أبعد من الدراسة التقليدية للمراحل والأنواع والتأثيرات التي يطرحها روبرتسون مثلاً فيعيد النزعة التاريخية التي تطالبنا بإعادة بناء موقف الكاتب في الماضي، ويدافع هاليت سميث عن مقاربته الشعر الاليزابيثي من خلال تقليد الأنواع الأدبية، ويكرر روبرت فينمان علينا الماركسية ويناقش ويمزات التقليد في شعر القرن الثامن عشر الإنكليزي. ويعلق جيوفري هارتمان في مقالته المعنونة «نحو تاريخ أدبي»[٥٣] على فكرة تقدم الشعر من الإغريق القدماء وروما إلى إنكلترا مع هدف واضح وهو التأكيد ثانية على التقليد القومي للشعر. وتتضافر مقالتا ويمزات وهارتمان مع مقالة و. ج. بات «عبء الماضي» (١٩٧٠) التي تتحدث بفصاحة عن إحساس الشاعر الإنكليزي بالعبء الساحق للتقليد وطريقة التغلب عليه لا تكون بالهرب منه أو إنكاره (كما يفعل الفن الحديث) بل بوصله مع الماضي: فوردزورث يعود إلى ملتون، وكيتس إلى سبنسر وملتون، وإلى شكسبير قبل كل شيء[٥٤]. فتاريخ النهضة طرح على أنه احساس بحضور الماضي كله، كما ذهب إلى ذلك اليوت في مقالته «التراث والموهبة الفردية» وقد دَعَمَتْ هذه المصطلحات الثلاثة رفضي لخط التطور القائم على مفهوم الوصول الحر إلى الماضي.

وحديثاً جاء المزيد من الاقتراحات حول التاريخ الأدبي المتواصل من ألمانيا: فالتاريخ الاستقبالي دافع عنه جوس[٥٥]. وهذا ليس فقط مطلباً

لتاريخ ردود فعل القارىء والنقد والترجمات ـ وأعتقد أن الصيحة الأولى كانت من الكتاب المنسي الآن «النقد العلمي» لاميل هنغوين (١٨٨٨) ـ بل يطرح مع غادامير وهيدجر «صهر الأفاق» التداخل الضروري للنص والمتلقي الذي يتحول فيه النص على يد القارىء. إن جوس يناقش في أن وضع المؤلف من جمهوره يمكن إعادة بنائه ليس فقط من خطابات إلى القارىء أو الحقيقة الخارجية بل من التأثير الضمني: من الافتراض مثلاً أن «دون كيشوت» متأثر ضمنياً بمعرفته بالرومانسات الفروسية. وقد قدم لوري نلسون في مقالته «القارىء الافتراضي والمنعكس الذاتي الأدبي»(٥٦) بصورة مستقلة أطروحات ملموسة عن الأنماط المختلفة لهذه العلاقة. إن قاعدة جوس ما تزال هي نفسها قاعدة الشكلانيين: الجدة. مع أنه يغير معناها من الابتكار التكنيكي والفني إلى تغير في الوعي: إلى تاريخ التأثير، إلى نجاح الأعمال الفنية وتأثيرها. ولابد أن يرحب المرء بالتأكيد على المظاهر غير المعروفة حتى الآن في التاريخ الأدبي ولكن «التاريخ الاستقبالي» لم يستطع أن يكون أكثر من تاريخ التفسيرات النقدية للمؤلفين والقراء، تاريخ الذوق، الذي دائماً يشتمل عليه تاريخ النقد.

إن التاريخ الأدبي الجديد يعد فقط بالعودة إلى التاريخ القديم: تاريخ التراث والأنواع والمؤلفات المشهورة، الذي يدرك إدراكاً أقل تجزيئاً، كما في العصور القديمة، مع وعي أعظم لصعوبات هذه المفاهيم كالتأثير والمراحل لكنه يظل وعياً قديماً.

إن هذا شيء جيد وصحيح. لقد فشلت محاولات كتابة التاريخ التطوري. فأنا نفسي فشلت في كتابي «تاريخ النقد الأدبي» في تقديم مخطط مقنع للتطور. لقد اكتشفت بالخبرة أنه لا وجود للتطور في تاريخ البرهان النقدي، وإن تاريخ النقد هو سلسلة من المناقشات حول مفاهيم

جارية، حول «مفاهيم متضاربة أساساً»(٥٧) حول قضايا مستمرة بمعنى أنها ما تزال معنا حتى اليوم. والنتيجة ذاتها مطلوبة في تاريخ الشعر نفسه. قال شوبنهور «الشعر يصل دائماً إلى هدفه»(٥٨). وكان كروتشه وكير على حق. فلا يوجد تقدم ولا تطور ولا تاريخ فن ماعدا تاريخ الكتاب والمؤسسات والتقنيات. وتلكم هي - على الأقل بالنسبة إلي - نهاية الوهم وسقوط التاريخ الأدبي.

* * *

سقوط التاريخ الأدبي: The Fall of Literary History

1 - (Chapel Hill, 1941)) New edition, with new Preface (New York 1966).

2 - "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt am Main, 1970). p. 144: "-Literaturgeschichte ist in unserer zeit mehr und mehr, aber keineswegs unverdient in Verruf gekommen. Die Geschichte dieser ehrwurdigen Disziplin beschreihbt in den letzten 150 Jahren unverkennbar den Weg eines stetigen Niedergangs".

3 - (London, 1969), p. 66.

4 - In The Cambridge Quarterly 4 (1969 - 70): 400 - 402.

5 - "The Scandal of Literary Scholarship", in The Dissenting Academy, ed. T. Roszak (New York, 1966), p. 43.

6 - (Baltimore, 1931).

7 - Noveyshaya Russkaya Poeziya (Prague, 1921), p. 11. My translation.

8 - In Casopis pro moderni filologii 12 (1936): 78 - 81.

9 - In wetern. Review 12 (1947): 52 - 54.

10 - Baugh's "Literary History of England", in Modern Philology 47 (1949): 39 - 45. Robert E. Spiller, W. Thorp, W. Thorp, T. H. Johnson, eds., "Literary History of the United States", in Kenyon Review 11 (1949): 500 - 506.

12 - "Philosophy of Art", in Essays in Philosophical Criticism (1883), Reprinted in Collected Essays (London, 1925), 2: 231 - 68.

13 - On Thomas Warton (1910), also in Collected Essays, 11: 100.

14 - On Modern Literature, eds, T. Spencer and J. Sutherland (Oxford, 1955), p. 265.

15 - Quoted from G. Watson, The Study of Literature (London, 1969), p. 401.

16 - La Riforma della storia artistica e Letteraria, in Nwoui Saggi di estetica (Bari, 1926), pp. 157 - 80.

17 - Dated 5 June 1952. "Si dira che la critica cosi diventa una serie di monografiette o di saggi critici, che bisogna pure mettere in qualche ordine. E per far cio non occorre il permesso di nessuno. Ciascuno puo metterle in quell' ordine che piu gli piace".

18 - Estetica, 8th ed. (Bari, 1945), p. 57. "L'opera d'arte.... e sempre interna; e quella che si chiama esterna non e piu opera d'arte".

19 - "Miss Emily and the Bibliographer", in Reason in Madness: Critical Essays (New York, 1941), pp. 107, 116.

20 - Education and the University (London, 1943). p. 68.

21 - (Zurich, 1939), pp. 13, 18.

22 - See my History of Modern Criticism (New Haven, 1965), 4: 27 - 57.

23 - (New York, 1963), esp. pp. 16 - 23.

24 - "For a Literary Historiography Based on Pareto's Sociology", in The Spirit of the Letter (Cambridge, Mass. 1965), pp. 291 - 322. First published in Italian in 1949.

25 - Teoria dell'arte d'avanguardia (Bologna, 1962). English translation by G. Fitzgerald (Cambridge, Mass., 1968). See comments by R. Shattuck in The New York Review of Books, March 12, 1970 p. 43.

26 - See my review in "Recent Czech Literary History and Criticism" (1962), in Essays on Crech Literature (The Hague, 1963), pp. 194 - 205.

27 - See, e. g., Skizze einer Geschichte der neueren deutschem Literatur (Neuwied, 1965), pp. 12, 13. written in 1952.

28 - The Hidden God, English translation by p. Tody (New York, 1964), p. 96. "Materialisme dialectique et histoire de la litterature", in Recherches dialectiques (Paris, 1959), p. 62. "Mais l'znalyse sociologique n'epuise pas l'oeuvre d'art et parfois n'arrive meme pas a la toucher".

29 - Wektgescgucgtkucge Vetracgtybgebm ed, Rydikf Narx (Leipzig, n. d.), p. 6. "Immerhin ist man dem Kentauren den hochsten Dank schuldig und begrusst ihn gerne hier und da an einem Waldesrand derr geschichtlichen Studien".

30 - (Princeton, 1970), p. 69 - 70.

31 - (New Haven, 1962). Kubler is much concerned with

artifacts from preolumbian America. He must rely on purely archeological and stylistic evidence unrelated or hardly related to any definable historical events.

32 - First in Jounal of Philosophy 39 (1942); reprinted in Readings in. philosophical Analysis, eds, H. Feigl and W. Sellars (New York, 1949), pp. 459 - 71.

33 - A. C. Danto, Analytical Philosophy of History (Cambridge, 1968); W. Dray, Laws and Explanation in History (Oxford, 1957); W. B. Gallie, Philosophy and Historical Unerstanding (New York, 1968); P. Gardiner, The Nature of Historical Explanation (Oxford, 1954); W. H. Walsh, Philosophy of History: An Introdution (New York, 1965).

34 - The Idea of History (Oxford, 1946), p. 214. Written in 1936.

35 - Experience and Its. Modes (Cambridge, 1933), esp. p. 131.

36 - Coleridge's account, first printed in ,1816 differs from and earlier shorter version first printed by A. Snyder in the Times Literary Suppllment, August, 2, 1934, p. 541 which does not mention the interruption nor the "-person from Porlock".

37 - M. White, Foundations of Historical Knoowledge (New York, 1965), pp. 200 - 201.

38 - In History and Theory 6 (1967): 77.

39 - The Meaning of Human History (La Salle, Ill., 1947), p. 102.

40 - "Formermudung" in Zur Aesthetik der Architektur (Stuttgart, 1887).

41 - "Critical and Historical Principles of Literary History",

In The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical (Chicago, 1967), 2: 45 - 156. Quotations from p. 151.

42 - In Politiques et moralistes du dix - neuvieme siecle, 3eme serie, (Paris, 1900), pp. 237 - 314.

43 - (New York, 1948), pp. 60, 63.

44 - In Polakova Vznesenost prfrody (Prague, 1934), p. 9; reprinted in Kapitoly 2 ceske poetiky (Prague, 1948), 2: 100 - 101. My translation.

45 - "Dejiny ceskeho verse a metody literarni historie", Listy proument a kritiku 2 (1934): 437 - 45; "The Theory of Literary History", Travaux du Cercle Linguistique de prague 6 (1936): 173 - 91.

46 - Journal of the History of Ideas 30 (1969): 127 - 33, and my answer, ibid. 30 (1969): 281 - 82.

47 - The Idea of the Humanities, 2: 174.

48 - Jan Huizinga, "The Idea of History", in The Varieties of History, ed. F. Sterm (New York, 1956), p. 293.

49 - E. H. Carr in What is History ? (Harmondsworth, Middlesex, 1964), pp. 123 - 24.

50 - The American Scholar (Chapel Hill, 1929), pp. 653 - 61; reprinted in Concepts of Criticism (New Haven, 1963), pp. 37 - 53.

53 - In Daedalus (Spring 1970): 355 - 83.

54 - The Burden of the Past and the English Poet (Cambridge, Mass., 1970), p. 130.

55 - Cf. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt am Main, 1970), pp. 144 - 207.

56 - In The Disciplines of Criticism, eds. P. Demetz, T. M.

Greene, and Lowry Nelson, Jr. (New Haven, 1968), p. 173 - 92.

57 - Cf. W. B. Gallie, Philosophy and Historical Understanding (New York, 1968), pp. 153 ff.

58 - Die Welt als Wille und Varstellung, 2rd book, paragraph ,36 in Samtliche Werke, ed. A Hubscher (Leipzig, 1938), 2: 218: "So ist dagegen die Kunst uberall am Ziel".

العلم والعلم الزائف والحدس في النقد الحديث

محاولات كثيرة قامت في النقد لجعل تحليل النص الأدبي يقوم على أسس علمية صرفة لا تختلف عن غيرها من قوانين العلوم دقة وشمولاً. وليست هذه المحاولات قومية محصورة في أمة دون أمة بل نجدها في روسيا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا وفرنسا ومن ثم في أمريكا. بل إن ندوة عالمية عقدت تحت عنوان «الرياضيات والشعر» من أجل هذا الغرض. وكل هذه المحاولات تسعى إلى إخضاع الدراسة الأدبية لقوانين صارمة كقوانين الكيمياء والفيزياء والحساب والهندسة والرياضيات..

يلاحظ ويليك أن مثل هذه المحاولات ليست سوى علم زائف، فقد يتساوى أثران أدبيان في خضوعهما لقوانين واحدة، ومع ذلك نجد أحدهما يتفوق على الآخر تفوقاً صارخاً.

لكن هل الهروب من هذا العلم الزائف يعني الوقوع في الحدس والاستسلام له؟ وأي السبل يمكن للنقد أن يسلكه؟

المترجم

العلم والعلم الزائف والحدس في النقد الحديث

عندما نشرنا أنا وأوستن وارن كتابنا «نظرية الأدب» أواخر عام ١٩٤٨ فكرنا بأن يكون محاولة لصياغة افتراضات تقوم عليها الدراسة الأدبية، ولكننا فكرنا أيضاً بتقديم معلومات عن التطورات الأوروبية كالأسلوبية ونزعة التاريخ الروحي الألمانية والشكلانية الروسية والظاهراتية البولونية والبنيوية التشيكية وكل الاتجاهات التي لم تكن معروفة في العالم الناطق بالإنكليزية في ذلك الوقت. وقد ذهلنا لفقدان أي مناقشة لأسس النظرية الأدبية والنقص العام في الوعي حتى الوعي بضرورة النظرية الأدبية. لقد تغيرت الأشياء بالتأكيد في السنوات الخمس والعشرين منذ نشرنا كتابنا. هنا في هذه القارة وفي أوروبا كان ثمة انفجار ضخم من الاهتمام بالنظرية الأدبية. ولابد أن كتاب «نظرية الأدب» لبى بعض المطالب المعاصرة فقد ترجم إلى عشرين لغة، لكنه أحياناً يهمل الآن باعتباره مقدمة «محافظة». ولكن ما تزال مقترحاتنا في إصلاح الدراسة الجامعية[1] توصي بالتحول إلى دراسة نظرية النقد وكذلك بالأدب المقارن على حساب البحث الفلسفي وتقوقع الأدب في الأساليب القومية التي كانت وما تزال متجذرة في الدراسة الأكاديمية الأمريكية. هكذا كانت الأطروحة أن الدراسة الأدبية يجب أن ترمي إلى تكوين معرفة منظمة للأدب بشكل عام، مع أننا كنا حريصين ألا ندعو إلى نظرية أدبية ذات وضع علمي دقيق.

وعندما ننظر إلى الوضع الحالي في أوروبا (وصداه وانعكاساته في أمريكا) نرى من جهة أن طموح المنظرين الأدبيين إلى جعل دراسة الأدب

علماً دقيقاً قد تزايد مئات الأضعاف، وأن المثل الأعلى للمعرفة المنظمة من جهة أخرى قد تخلى عنه الآخرون نهائياً لصالح الحدس والرؤية وحتى الفعل الغامض للتماهي. وإذا تحدثنا بفجاجة قلنا إن نظرية الأدب انقسمت إلى زمرتين: العلم أو ما يطمح أن يكون علماً مقابل الحدس، أولئك الذين يرغبون في شرح مخطط حقيقي كوني وشامل أو مخطط لرحم الأدب، وأولئك الذين يغوصون في عقل الشاعر أو وعيه عن طريق إجراءات شخصية محضة غير قابلة للتكرار ولا خاضعة لسيطرة أي قوانين واقعية.

ويمكن أن يناقش المرء أن هذا الانقسام قائم على الأنماط المتنوعة للاهتمام المحرك لهذين الاجراءين المتناقضين. فإما أن نأخذ بالشموليات، بالقواعد أو قوانين الأدب، وإما أن تهتم بالفرادة أو على الأقل بخصوصية العمل الفني وتجربتنا عنه، التي هي بالضرورة تجربة ذاتية، بل وجودية. لقد تقصى موتون بلومفيلد في مقالة رائعة بعنوان «بعدان معرفيان في الدراسات الإنسانية»[٢] هذا الصراع حتى القديس توما الاكويني مميزاً بين نمطي المعرفة: فهي إما عقلانية وإما غريزية تنبع من الطبيعة البشرية. ويوضح هذه اللمحة الذكية بالتباين بين ليبوريلو ودون جيوفاني. فليبوريلو يضع قوائم بألف وثلاثة تحريات عن سيده، بينما دون جيوفاني يتمتع بالنساء. فإذا كان ليبوريلو يمثل «العلم» فإنه، وأخشى ذلك، الأسوأ، مع أن بلومفيلد يذكرنا أن دون جوان انتهى في أحضان الشيطان.

وفي الوقت ذاته دعنا نسلم بعدالة كل من الإلهامين: الإلهام العلمي والإلهام الحدسي. ما الذي جرى لهما في السنوات الحديثة؟ إن العلم في النظرية يؤمن بما صاغه رينيه ديكارت: «ما يمكن الشك فيه لا يشكل جزءاً من العلم»[٣]. ومع النجاح المحير للرياضيات والإحصاء في الذهن، فقد

حاول كثيرون خلق نظرية أدبية، وعلى الأخص تحليل الأسلوب المنصاع لعلم الكمية. يبدو أنهم يؤمنون أن لا شيء واقعي لا يمكن قياسه. وقد طرحت علينا بعض هذه الطرق منذ ١٩٢٧ فيما كتبته أديت ريكرت بعنوان «طرائق جديدة للدراسة الأدبية» وهذا ما يصدمنا في هذه الأيام إذا ما قورن بالطرائق الإحصائية المعقدة التي تطورت في السنوات الحديثة. لقد توصلوا أحياناً إلى نتائج ملموسة. واعتقد أن ألفار اليغارد مثلاً قد جعل الطريقة ممكنة إحصائياً، ذلك أن «رسائل جونيوس» وهي سلسلة من الكراسات السياسية ضد جورج الثالث ووزرائه (١٧٦٩ - ١٧٧٢) كتبها السير فيليب فرانسيس[٤]. كما أني مقتنع بعمل لويس ميليك عن الأسلوب النثري لجوناثان سويفت الذي ترجم فيه «سيرة حياة سويفت» القائمة على سلسلة من التتابع والانقطاع وترابطات الجمل الأساسية[٥] اعتماداً على الدراسات الإحصائية لجوزفين ميلز عن الصفات المفضلة وطرائق بناء الجملة عبر عدة قرون من الشعر الإنكليزي، وعلى بعض اسهامات لوبومير دوليزيل وعلى مجموعة رتشارد بايلي «الإحصاء والأسلوب» (١٩٦٩)[٧] لكني دهشت عندما نظرت في الخطوط الملونة لوليم فوكز في «حول المبادىء العامة للفن» (١٩٦٨) وعلمت (إحصائياً) أن جمل عمانويل كنط أطول من جمل أرنست همنغواي وأن جمل كنط هي بمعدل ٩٤ بالمئة أكثر «تركيبية» من الجمل الأخرى المختبرة. ماذا يقول المرء عندما يحسب «الرابط» المادي للنصوص من يوليوس قيصر (في الأدنى) إلى بكائيات بايرون (في الأعلى) بغض النظر عن اللغة والقريض أو المرحلة، مع مجيء بكائيات بايرون (ماذا يمكن أن تكون هذه البكائيات؟) في القمة. انظر إلى الندوة العالمية (الرياضيات والشعر)[٨] تكتشف أن الجهاز الضخم جيء به ليثبت أن الطلاب وافقوا مسبقاً على المزايا المتوقعة لبعض السوناتات الألمانية عندما أخبروهم بأسماء المؤلفين

أكثر منه أن الطلاب وافقوا مسبقاً على السوناتات المجهولة الأسماء. إن ما جرى استنتاجه هو التأثير المتطابق. وقد فوجىء الروسي شنجيلي أن الاختلافات الإيقاعية في الستانزات الرباعية المختارة من شعراء روس لا علاقة لها بقيمة القصائد فبوشكين صار في القاع وسفيرياتين غدا في القمة. وهناك مقالة أخرى في المجلد ذاته كتبها غوستاف هيردان تثبت بالإحصاءات التوضيحية أن المعجم اللاتيني في كتاب شوسر «حكايات كانتربري» تتزايد مع طول القصة المدروسة. إن المؤلف لم يتساءل أبداً فيما إذا كان المرء لا يستطيع تفسير هذه الحقيقة إذا عرف أن «حكاية الفارس» وهي الأطول بين الحكايات هي رومانسة فروسية قائمة على مصدر إيطالي بينما الأشد اختصاراً وهي «حكاية الطحان» مثلاً هي كحدوتة فجة بالعامية الإنكليزية. وأنا أرى أن كل هذه الحالات والنتائج إما أنها تافهة أو أنها واضحة وضوحاً مباشراً للحس العام البسيط[٩].

يسلم البروفيسور فوكز ببساطة أن الصعوبة الأساسية مع اللغة تأتي من حقيقة «أننا عندما نتكلم أو نكتب أو نقرأ أو نستمع فإن كل أسراب الترابطات والعواطف تصاحب القراءة أو الكتابة أو الاستماع»[١٠]. لقد وضع أصبعه على النقطة التي تفشل الدراسة الإحصائية فيها أو بالأحرى يجب أن تفشل. إنه مع كثير من الباحثين المدققين الذين يستخدمون المقاييس المعجمية ومقاييس مستوى الجملة وحساب الإسهاب والطاقة لا يعرفون أن العمل الأدبي ليس مجموعة أو سلسلة من الوحدات، أو متواليات من الكميات، بل عمل نوعي بأكمله، إنه عمل شمولي يتضمن قيمة. فيمكن لكتاب كامل أن نضمنه في جملة واحدة.

وهناك مجموعة فعالة جداً من المنظرين الذين تبنوا قواعد شومسكي التحويلية وسعوا إلى تأسيس قواعد نصية عليها. إن أحدث عمل منسق

من هذا النوع هو كتاب تيون فان ديجك «بعض أركان القواعد النصية» (١٩٧٢) ومجلة جديدة اسمها «الشعرية» مملؤة بإسهامات من هذا القبيل. أنا لست مخولاً بالحكم على القواعد التحويلية، ولكنني أستطيع القول بثقة أن تطبيقها على الأدب كان بسبب علم مصطلحات جديد. فيخبرنا فان ديجك أن في الرواية «زمن الأحداث الموصوفة يسبق أو يتطابق مع زمن القول» فالأخبار المنقولة تمثلها دلالة المعادلة ز٠ ⩽ ز١. ويحتار المستر ديجيك بالاحتمال المنطقي ز٠ < ز١ أي هل نستطيع سرد أحداث المستقبل؟» تجريبياً هذا محتمل طبعاً في ظل سيطرة العمليات من أمثال الخروج عن القاعدة أو الواقعة السلبية أو الاحتمال، ويمكن العثور على سرد من هذا النوع في كل رواية علمية خيالية، كما في رواية ١٩٨٤ لاورويل باعتبارها مثالاً واضحاً حيث ز ٠ = ١٩٨٤ و ز١ = ١٩٨٤. هنا علينا أن نعالج مسألة إلى أي مدى يستطيع الزمن غير الواقعي أن يصنف كحاضر أو ماض أو مستقبل، لأنه ينشيء مقولة وقتية عارضة. وفي هذه الحالة علينا أن نرفض أن ز٠ > ز١ لأنها غير مقنعة، ونجعل التأكيد الوحيد أن ز٠ < ز١ هو الصحيح فقط إذا كان النص السردي واقعة سلبية أو غير منتظم في قاعدة»[11]. يبدأ نص ١٩٨٤: «كان يوماً مشرقاً في آذار وكانت الساعات تقرع الثالثة عشرة» أم كان على النص أن يبدأ «سوف يكون نهاراً مشرقاً في آذار...»؟ فإذا كان تشكيل البنى الكبرى كما يدعو ديجك هذه العملية لا يحقق أكثر من هذه التفاهات في «الكلام الجديد» فمن المحتمل أن ننسى قواعد النص علينا أن نقتبس ثانية من هوراس قوله «الجبال الحاضنة قد تلد فئراناً مضحكة».

لكن هذا لا يصدق كلياً على المجموعة الباريسية التي يسمى أعضاؤها بالبنيويين، الذين يرمون إلى وضع مخطط شامل للأدب لا يعتمد على شومسكي بمقدار ما يعتمد على الشكلانيين الروس واللسانيات السوسرية

والجاكوبسونية. وإني لأقدر تقديراً عالياً عمل تزفتان تودوروف وهو بلغاري استقر في فرنسا، الذي حلّل البنى السردية بعبقرية فذة[١٢]. وقد تخطاه جيرار جينيت في كتابه «خطاب القراءة» الذي تصدى للتجديد اللغوي لكنه غاص بعيداً في التكنيك الروائي لبروست أكثر من أي دراسة سابقة[١٣]. وكلنا نعرف العمل الرائع لرولان بارت، الذي في كتابه الصغير عن راسين يجمع التحليل النفسي والانتروبولوجيا والماركسية والموضوعاتية المخططة. ولكن حتى هؤلاء العباقرة يبدون لي أنهم يشغلون أنفسهم في مشروع مستحيل يقوم على افتراض خاطيء. فأنا لا أقتنع أن اللغة نظام مغلق من العلاقات الداخلية أو على الأقل، تلك اللسانيات الناجحة في إظهار ذلك خلف دعامة وطيدة، فأنا متأكد أن الأدب ليس ولا يمكن أن يكون نظاماً من التجمعات الداخلية المحدودة. الأدب ليس كلاً تزامنياً بنيوياً بل تنوع متعدد جداً تاريخياً ومحلياً. فالأدب كما ناقشت من قبل[١٤] ليس لغة وحسب ولا يمكن أن يوصف بالوسائل اللغوية حصراً. إن الامتزاج بالإيماء والفيلم السينمائي وحدهما يظهر أن الكثير من الأدب يمكن أن يكون غير ملفوظ. لكن المجموعة الفرنسية لا تؤمن فقط أن اللسانيات تشتمل على الشعرية، بل يبدو أنها تؤكد أن كل واقع هو واقع لغوي، بحيث أننا نقع في المصيدة اللغوية، في سجن لا مهرب منه. يبدو أن اللغة وأنساق الإشارات تؤخذ على أنها مستقلة استقلالاً ذاتياً كاملاً، قادرة على التعبير فقط فإن العلاقات والوعي والشخصية أعلنت أنها ظواهر ثانوية تحددها اللغة. هذا التحطيم للفرد ووعيه هو عند المجموعة الملتفة حول مجلة تيل ـ كيل استخدم كايديولوجيا ثورية بحيث يبدو كأنه فوضوية أو ماوتسيتونغية منظمة ذاتياً. لقد أعلنوا موت الموضوع وبالتالي موت الأدب، كما أشرنا من قبل، وحصروا اللغة باللعبة اللغوية فقط. هذه النظرة تبناها في ألمانيا هلموت

هيسينبوتل، الذي أعلن بكل ثقة أن «الموضوع ليس سوى حزمة من العادات الكلامية. فالوعي الذاتي أحوله إلى فكشن فينحل في حقل الإشارات العلائقية»[١٥]. فالأدب عبارة عن هلوسة لغوية.

قليل منهم من اشتط هكذا، ولكن النتائج الفظيعة في النقد هي نتائج واضحة. فرولان بارت يضيق مصطلح الكتابة حتى يلغي الفارق بين النثر البحثي والشعر. واحتج ضد أستاذ تاريخ تقليدي هو ريمون بيكارد، بالحرية الكاملة للتفسير[١٦] وحدد البرهان النقدي «ليس بالقدرة على اكتشاف العمل ضمن أي اعتبار، بل على العكس بالقدرة على تغطيته تغطية كاملة بمقدار ما يستطيعه الفرد بلغته»[١٧]. إن ما حدث هو قلب ديالكتيكي. إن ما بدأ مع الطموح ليكون علماً قد انتهى إلى اعتسافية محضة وإلى هوى وعرض ذاتي. وقد جرى التخلي عن النقد، على الأقل كما كان منذ أرسطو.

والنتيجة ذاتها، التمييز النهائي للنقد حققها أيضاً تحقيقاً غريباً الاتجاه الثاني: عن طريق التأويل والتفسير ونقد الوعي. ويبدو لي أيضاً أن الطموح صحيح من حيث الأساس. فالفينومينولوجيا كما تطورت في تحليل حاد للعمل الأدبي للفن على يد الفيلسوف البولوني رومان انغاردن، رفض النفسانية والدراسات الخلفية والتعليمية لصالح التركيز على العمل نفسه: فتحليل هيدجر لمفهوم الزمن قدم الأدوات لاميل سايجر عندما أعلن في عام ١٩٣٩ الانتقال إلى العمل الفردي ورفض كل شرح سببي لصالح الوصف والتفسير والفهم[١٨]. وفي العام ذاته عاد ماكس كومريل في كتابه «الروح وألفباء الشعر» إلى «أبسط مهمة للنقد، مع أنها ليست الأسهل وهي مسألة الموضوع مسألة غير منحازة»[١٩]. ولابد أن تظهر هذه الحركة في البلدان الناطقة بالألمانية كرد فعل على موضوع النازية

الكريه، الذي انتهك الطرائق التاريخية في تمجيده للغة الألمانية. وكانت ثمة ردة فعل لدى النقد الجديد في الولايات المتحدة على الدراسة التاريخية الخارجية الصرفة. كان الشعار هو «القراءة المغلقة» أكثر من التاريخ الأدبي. ليس «انهار سبنسر الإيرلندية» موضوع أول مقالة اضطررت أن أكتبها كطالب متخرج باللغة الإنكليزية في جامعة برنستون ـ لكن المعنى الدقيق لـ«ليسيداس» أو «نشيد على مزهرية اغريقية». وصورت مدرسة جنيف في البلدان الناطقة بالفرنسية طرائقها في التأمل المكثف ليس على الكتاب بل على العمل وعلى العقل الذي وراءه. وأستطيع أن أشير إلى مارسيل ريموند والبيربغوين وجورج بوليت وجان بيير ريشار فألاحظ أنهم أصحاب أنصار ومعجبين في الولايات المتحدة: ويحضرني الآن جيوفري هارتمان وهيلز مير. ولكن معظم هؤلاء الكتاب مهما كانت ممارساتهم ناجحة ـ فهم رجال حساسون ـ فإن علائم الخطر ظهرت عندهم مبكراً. وقد تخلوا أيضاً عن أي مظهر للتفسير الصحيح، عن أي قوانين إثباتية، ودافعوا ليس فقط عن القراءة الواسعة والقراءات السيئة، بل أيضاً عن التشوهات المقصودة. ويمكن أن نستشهد بمارتن هيدجر عن «التغلب على العلم» وليس هذا ما جرى من قراءاته المتعسفة لقصائد هولدرلن وتراكل وريلكه فقط، بل جرى أيضاً عندما يقدم أحد أنصاره وهو ستايجر المفهوم الخيالي الشامل عن «الشكل الملائم» عن الإيقاع الداخلي الغامض، في تفسيره لحياة غوته[٢١]. ويلتقط بوليت الاستعارة القديمة للتفسير عازماً على الدخول في ذهن مؤلفه، فيطالب بالتعاطف والاندماج من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من التماهي. وهذا التوحد يعني حرفياً «الشيء ذاته يجب أن أمارسه في المؤلف والناقد»[٢٢]. ولابد من التسليم بالتغير في الأنفس أو الكوجيتات. وإذا أخذنا بحرفية هذه النظرية في التفسير فإنها بالتأكيد تفترض مفهوماً ذهنياً لا يمكن

الدفاع عنه عقلياً. فلا يمكن التماهي أن يظهر إلا في الاستعارة. وكوصفة للنقد أعيدت صيغة كروتشه التي وضعها عام ١٩٠٠. «عندما اخترقُ العمق الداخلي لنشيد من أناشيد دانتي أكون أنا دانتي»[٢٣]. وقد رأى كروتشه مؤخراً استحالة بل زيف هذا الادعاء واستنتج ـ بتعقل كما أعتقد ـ أن النقد هو ترجمة مملكة الشعور إلى مملكة العقل والفكر. وقال يجب أن يتذكر النقاد التحذير الذي سمعه في صباه في بعض الأبهاء الألمانية «الغناء ممنوع» والنقد الحديث لم يتلق هذه الرسالة. لقد صار عند الكثيرين اعتذاراً عن التعريف الذاتي، عن إبراز أصالة الفرد وذكائه في تحطيم الموضوع أو التذرع بالرؤية لاكتشاف واقع ما بعد الطبيعة. يقول بوليت صراحة «إن المقالة النقدية في القرن العشرين تشبه معظم الأجهزة الدينية في القرن الخامس عشر أو القرن السابع عشر»[٢٥] فالنقد يصبح ديناً بديلاً. إن له نصوصه المقدسة: في انكلترا الكتب النبوئية لبليك ووردزوورت وشيلي ويتس ووالاس ستيفن، وفي فرنسا نرفال ولوتريامون وبودلير ومالارميه وبروست، وفي ألمانيا هلدرلن ونيتشه وريلكه. فالنقد لا يرمي إلى تشخيص العمل كما لو كان بناء نموذج إدراكي أو ايديولوجي لبعض الحقائق الغامضة عن الكون وفقاً لقول هيدجر الغامض، إن الشعر هو «عمل قائم بذاته من حقيقة الوجود»[٢٦] ومع ذلك فإن هذه الحقيقة بالنسبة لهيدجر ليست حقيقة شعبية وإنما تعليم أورفي عن الآلهة والأرض. وهي في مدرسة جنيف حلم عن الكون السحري حيث يتوقف الإنسان عن الشعور شعوراً مختلفاً عن الأشياء، أو نسخة من الرومانية الكاثوليكية. وفي مؤلفات العديد من الأمريكان طغت أصوات من الصوفية اليهودية، وقد آثارها مارتن بوبر آنئذ. فالنقد بات تفلسفاً مبنياً على الرأي الفردي بعيداً عن أي تأثيرات من التاريخ أو العلوم الطبيعية أو المنطق. وبطريقة غريبة التقى هذان الاتجاهان في النقد الحديث: فكلاهما تخلى عن المثل

القديمة في الخضوع للنص، عن التفسير الصحيح، وكلاهما رفض ما يبدو لي أنه المهمة الأساسية للنقد وهو التقييم. فلم يستطع العلماء ولا من يريدون أن يكونوا علماء إقامة أي تمايزات في القيمة: إنهم يظنون أن هذا سوف يخرق الموضوعية. لقد وافقوا عملياً على واقعية العصور، التي هي بعد كل شيء عبارة عن آراء الآخرين المتراكمة في الماضي. وبما أنهم اهتموا بالوسائل والتنظيمات، فقد احتجوا بأن هذه الوسائل والتنظيمات تلاحظ في الأدب المتدني أو في ما يطلق عليه ما قبل الأدب. وقد تهربت مدرسة جنيف من التقييم عن طريق نظريتها في التماهي. طبعاً درس هؤلاء النقاد عملياً المؤلفين الذين يقدرونهم هم، فلا هم ولا غيرهم يمكن أن يهرب من مسألة التقييم.

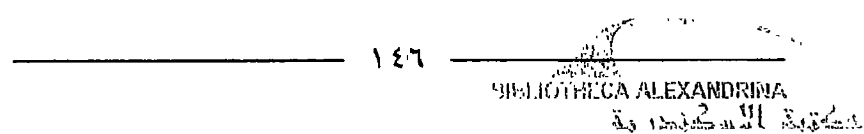
لقد آن الأوان لإعادة المفهوم التقليدي المعلل للنقد كمعرفة ترمي إلى الوصف والتفسير والتشخيص، ثم إلى تقييم المؤلفات الفنية التي تتحدانا بما يسميه هوسرل «بنية الحتمية»(٢٧) التي تجبرنا على أن ننظر في الموضوع ونشعر به ونستوعبه ونقيمه. فالنقد يجب ألا يصبح ـ كما أصبح في السنوات الأخيرة ـ ذريعة لإظهار العبقرية أو الإنغماس في الرؤى الشخصية. لابد أن يتعاطف المرء مع قول غوته: «المعرفة تظل خلفية لأن الناس مشغولون بما هو غير جدير بالمعرفة، أو بما لا يمكن أن يعرف»(٢٨).

* * *

العلم والعلم الزائف والحدس في النقد الحديث:

Science, Pseudoscience, and Intuition in Recent Criticism

1 - "The Study of Literature in Graduate School: Diagnosis and Prescription", Sewanee Review 55 (1947): 610 - 26.



2 - See In Searh of Literary Theory (Ithaca, 1972), pp. 73 - 90.

3 - Quoted by Roman Ingarden in "The Physicalistic Theory of Language and the Work of Literature" in Problems of Literary Evahiation, ed. J. Strelka (- University Park, penn., 1969), p. 82.

4 - A. Statistical Method of Determining Authorship: The Junius Letters 1769 - 1772 (Goteborg, 1969).

5 - A. Quontitative Appraach to the Style of Jonathan. Swift (The Hague, 1967).

6 - Eras and Modes in English Poetry (Berkeley, 1964); The Continuity of Poetic Language (New York, 1965).

7 - (New York, 1969).

8 - Ed. Rul Gunzenhauserr and Helmut Kreuzer (Munich, 1965).

9 - Mathematik und Dichtung, ed. Gunzenhauser and Kreuzer (Munich, 1965), pp. 89 - 94, 191 - 92, 212 - 230.

10 - Nach allen Regeln der Kunst (Stuttgart, 1968), p. 126: "Eine fundamentale Schwierigkeit mit der Sprache besteht darin, dass, wenn immer man spricht, schreibt, liest, oder hort, gleichzeitig ganze Schwarme von Assoziationen und Emotionen das Lesen, Schreiben und Horen begleiten".

11 - Some Aspects of Text Grammars (The Hague, 1972), pp. 291 - 92.

12 - E. g., Litterature et signification (Paris, 1967): Introduction a la Litterature fantastique (Paris, 1970); Poetique de la prose (Paris, 1971).

13 - In Figures III (Paris, 1972), pp. 65 - 282.

14 - See "Stylistics, Poetics, and Criticism" in

Discriminations (New Haven, 1970), pp. 327 - 43.

15 - Uber Literatur (Olten, 1966), pp. 213 - 14: "Das Subjekt reduziert sich... zu einem Bundel Redegewohnheiten.... Das seiner selbst bewuwsste Ich erweist sich als fiktiv und lost sich auf in ein Feld von Bezugpunkten".

16 - See Critique et verite (Paris, 1966).

17 - The Critique Moment (London, 1964), pp. 127 - 28. Also in Essais critiques (Paris, 1964), p. 256: "....non a decouvrir lceuvre interrogee, mais au contraire a la couvrir le plus completement possible par son propre langage".

18 - Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (Zurich, 1939).

19 - Geist und Buchstabe der Dichtung (Frankfurt, 1940), Vorbemerkung: "Ein Zuruckgehen auf das Einfachste, wenn auch nicht Leichteste... auf das unbefangene Befragen des Gegenstandes".

20 - Holzuwege (Frankfurt, 1950), p. 197: "eine rechte Erlauterung versteht jedoch den Text nie besser als dessen Verfasser ihn verstand, wohl aber anders".

21 - Goethe (Zurich, 1959), 3: 474, 476, 478 - 79. Staiger draws on Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle (Augsburg, 1928).

22 - La Conscience critique (Paris, 1971), p. 311: "Un meme J E devait operer chez l'auteur et chez le critique".

23 - "Le Categorie rettoriche e il prof. Grober‹ (1900) in Problemi di Estetica, 4th ed. (Bari, 1949), p. 155: ›Quando io penetro l'intimo significato di un canto di Dante, io sono Dante".

24 - "Alcune massime critiche e il loro intendimento" (1913)

in Nuovi Saggi di estetica, 3rd ed. (Bari, 1948), p. 222.

25 - La Conscience critique, p. 104: "Ce qui resemble le plus a un traite de devotion du Xve ou du XVLLe siecle, c'est un essai critique ecrit au Xxe".

26 - Holzuege (Frankfurt, 1950), p. 25, repeated p. 28.

27 - Meditations cartesiennes (Paris, 1931), pp. 38 - 39.

28 - "Zur Morphologie" (1822) in Samtliche Werke, Jubilaums - Ausgabe, ed. E. von der Hellen (Stuttgart, 1901 - 3), 39: 60: "Die Wissenschaft wird dadurch sehrzuruckgehalten, dass man sich abgibt mit dem, was nicht wissenswert, und mit dem, was nicht wissbar ist".

النقد الجديد: ما له وما عليه

في البدء ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية لفيف من النقاد الشباب من أمثال آلن تيت وكلينت بروكس وروبرت بن وارن... وفيما بعد لاحظ الراصدون لحركة النقد أن هؤلاء النقاد، الذين كان أشهرهم في الشمال يشكلون مدرسة، فشاع مصطلح «النقد الجديد» إلا أن ويليك يبين بدقة مدى ما بينهم من فروق ومن خلافات، وتباينات في بعض الأحيان. ومع ذلك فإن سمات مشتركة تجمع بينهم، منها عزوفهم عن ربط الأثر الأدبي بالتاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو التحليل النفسي... كما أنهم، أو معظمهم آمن بضرورة حكم القيمة في الأدب...

ومنهم رينيه ويليك الذي أسهم في نشاطات النقد الجديد، إلا أنه ظل متميزاً عنهم بخطه النقدي الخاص. وفي هذا البحث يعرض التقاليد النقدية التي استطاع النقد الجديد أن يرسخها، بعد أن يقدم لنا مجمل التأثيرات التي فعلت فعلها في النقد الجديد، ومسيرته الثقافية وإنجازاته النقدية التي فرضت نفسها على الصعيد العالمي...

المترجم

النقد الجديد: ما له وما عليه

النقد الجديد في هذه الأيام لا ينظر إليه على أنه مهمل ومهجور وميت وإنما على أنه نقد مغلوط وخاطىء. أربعة اتهامات طرحت طرحاً مختلفاً. الأول هو أن النقد الجديد «جمالية جوانية» وإحياء لنظرية الفن من أجل الفن، لا يهتم بالمعنى الإنساني والوظيفة الاجتماعية وتأثير الأدب. ويطلق على النقاد الجدد اسم النقاد «الشكلانيين» وهو مصطلح مشين، أول من استخدمه هم الماركسيون ضد مجموعة من الباحثين الروس في عشرينات هذا القرن. ثانياً، يقال إن النقد الجديد ليس نقداً تاريخياً. إنه يعزل العمل الفني عن ماضيه وسياقه. ثالثاً، يفترض أن يهدف النقد الجديد إلى خلق نقد علماني، أو على الأقل «يجعل الدراسة الأدبية في ظرف تنافس فيه العلم»[١]. وأخيراً يهمل النقد الجديد باعتباره وسيلة تعليمية، نسخة من التعبير الفرنسي «شرح النص» يفيد طلاب الجامعات الأمريكية الذين يجب أن يتعلموا القراءة وقراءة الشعر خصوصاً.

أريد أن أبين أن كل هذه الاتهامات لا أساس لها. ويمكن دحضها بالرجوع إلى النصوص التي أتساءل فيما إذا كان المعلقون المعاصرون قد قرؤوا حقاً كتابات النقاد الجدد. ولابد أن يتساءل المرء ما هي الأسباب الكامنة وراء هذا الجهل وتلك التشويهات، ولابد أن يصل المرء إلى إجابات تسمح له بتقرير حدود النقد الجديد ونقائضه. ومازلت أومن أن الكثير مما يعلم من النقد الجديد هو نقد حقيقي وسيبقى حقيقياً مادام الناس يفكرون بطبيعة الأدب والشعر ووظيفتهما.

قبل الدخول في تشخيص القضية علينا أن نتفق على من يجب اعتبارهم نقاداً جدداً. فالمصطلح في حد ذاته قديم، فالأخوة شليجل في أوائل القرن التاسع عشر دعوا أنفسهم «النقاد الجدد» وعندما لم يرغب بنديتو كروتشه أن يستخدم الضمير «أنا» أشار إلى آرائه الخاصة باعتبارها «نقداً جديداً». وجويل سبنغارن، مؤرخ النقد النهضوي، أخذ المصطلح من كروتشه عندما عرض نظريات كروتشه في كتاب صغير «النقد الجديد» عام ١٩١١ ونشر برغوم مختارات بهذا العنوان في عام ١٩٣٠. وأخيراً فإن جون كرو رانسوم مؤسس مجلة «كينيون ريفيو» ألف كتاباً بعنوان «النقد الجديد» وطد المصطلح في الاستخدام العام، وإن كان الكتاب أبعد ما يكون عن شرح النقد الجديد. لا يناقش رانسوم في هذا الكتاب النقد الأمريكي المعاصر وإنما يناقش ثلاثة نقاد فقط رتشاردز الذي ينتقده بشدة واليوت الذي يضع عدة اعتراضات على آرائه في التراث، وايفور ونترز الذي يرفضه بكلمات قوية. وقد جلب عليه هذا الكتاب رداً زعافاً في كتاب «تشريح الهراء» لونترز.

عندما نشر كتاب رانسوم عام ١٩٤١ كانت آراء النقد الحديث وطرائقه قد توطدت منذ أمد طويل. ويمكن للمرء أن يلاحظ الظهور التدريجي إذا فكر بهم على أنهم ردة فعل ضد التيارات السائدة آنئذ في النقد الأمريكي. ودون مزيد من التبسيط يمكننا تمييز أربعة اتجاهات رئيسية في النقد الأمريكي قبل إطلالة النقاد الجدد. فهناك أولاً نمط النقد الجمالي الانطباعي «التقديري» الذي ظهر في باترو ريمي دي غورمونت وساد في العقد الأول من هذا القرن. ويمكن أن نضيف هنا جيمس هونيكر كشخصية تمثله. وهناك ثانياً الحركة الإنسانية التي كان ارفنغ بابيت وبول المرمور زعيميها المثقفين. وفي عام ١٩٣٠ ثار حولهما هرج عام كبير. لكن هذا التاريخ مضلل. فالكتابات الكبرى لبابيت ومور ظهرت في العقد

الأول من القرن: فقد ظهرت مجلدات مور السبعة الأولى «مقالات شلبورن» بين ١٩٠٤ و١٩١٠ و«الأدب والجامعة الأمريكية» ١٩٠٨ و«أساتذة النقد الفرنسي الحديث» ١٩١٢. وهناك ثالثاً مجموعة من النقاد هاجموا التراث «المهذب» وحضارة العمل الأمريكية والبرجوازية ودعوا إلى الرواية الطبيعية، وبالأخص دريزر هـ. ل مينكن وقبله فان ويك بروكس كانا تحت الأضواء في العشرينات. ويعتبر غراتفيل هيكس أعظم ناطق باسمهم، إلا أن الناقد الأكثر بروزاً أدموند ولسون كان أيضاً متأثراً بالماركسية تأثراً بعيداً، مع أن طرائقه الفعلية كانت إحياء للتقدير أو للنزعة التاريخية وفق مؤلفات تين. ولكن لم يكن أحد من هؤلاء النقاد مجهولاً بالنسبة إلى النقاد الجدد.

طرائق جديدة ولهجة جديدة وذوق جديد ظهرت بوضوح أولاً في المقالات والكتب المبكرة لجون كرو رانسوم وآلن تيت وبلاكمور وكينث بيرك وايفور ونترز وإلى حد ما في مقالات وكتب كلينث بروكس وروبرت بن وارن ووليم ويمزات. ويمكن اعتبار تاريخ ١٩٢٣ عندما تحدث آلن تيت عن «مدرسة جديدة من النقد الفلسفي»(٢) العلامة الأسبق لأبكر إثارة في الولايات المتحدة. وقد كان تأثير اليوت حاسماً بصورة واضحة، الذي سوف ينضاف إليه فيما بعد تأثير رتشاردز. كتاب «الغابة المقدسة» لاليوت ظهر في عام ١٩٢٠ و«مبادىء النقد الأدبي» لرتشاردز ١٩٢٤.

لو نظرنا في هذه القائمة من الأسماء لاكتشفنا حالاً أن المجموعة أبعد من أن تكون موحدة. فتيت وبروكس ووارن يمكن جمعهم معاً كنقاد جنوبيين، بيرك وبلاكمور يقفان جانباً وكان ايفور ونترز منفرداً تماماً. ويمكن أن أجمع وأقتبس عدداً ضخماً من تصريحاتهم العنيفة التي تدل

على عدم موافقتهم على تحالفاتهم المفترضة وتظهر أنهم يتبنون نظريات مختلفة، بل ومتناقضة أيضاً. وحتى رانسوم معلم آلن تيت وكلينث بروكس وروبرت بن وارن في سنوات مختلفة يتبنى آراء مختلفة عن آراء تلاميذه. بيرك وبلاكمور فيما بعد رفضا النقد الجديد بلهجة شديدة، ولم يكن ونترز سعيداً أبداً بهذا التعاون. والرأي القائل أن النقد الجديد يمثل عصبة أو حتى مدرسة هو رأي خاطىء. وبحقيقة الاختلافات بين هؤلاء النقاد ـ وقد استغرق الأمر زمناً طويلاً حتى ظهرت الاختلافات التفصيلية ـ يبدو من الحكمة الاستنتاج أن المفهوم أو المصطلح يجب التخلي عنه وأن هؤلاء النقاد يناقش كل واحد حسب هواه. وهكذا فعلت في المجلد الخامس التالي من كتابي «تاريخ النقد الحديث» حيث خصصت فصولاً منفردة لكل واحد من هؤلاء. بعض النصوص في نسخها الأولية ـ حول رانسوم وتيت وبلاكمور وبيرك وبروكس وويمزات ـ ظهرت متفرقة في الدوريات المختلفة.

ومع ذلك فإن هناك شيئاً ما يجعلنا نشعر بوجود شيء مشترك يجمع هؤلاء النقاد معاً. فالأغلب أنهم يشتركون معاً في ردة الفعل ضد المدارس النقدية السابقة أو المعاصرة والآراء التي أشرنا إليها من قبل. فجميعهم رفضوا النقد البلاغي أو الاستدعائي الذي مارسه الانطباعيون. وقد ساهم تيت وبلاكمور وبيرك وونترز في ندوة نقدية رفيعة عن الإنسانيين الجدد وآخرين معلنين رفضهم في كل مكان. لقد أعلنوا أنه لافائدة من مينكن وفان ويك بروكس، وعلى الأخص بعد أن أصبح بروكس خصماً عنيفاً لكل لون من ألوان الحداثة. وفوق ذلك فقد كانوا مجمعين على رفضهم الماركسية مع استثناء وحيد هو كينث بيرك الذي مر في الثلاثينات بالمرحلة الماركسية، ولكنه بعد كتابه الأول ابتعد عن بداياته النقدية الجديدة. وما حدث في الوضع الأمريكي هو أنهم كانوا متحدين في

ممارستهم للطرائق والمبادىء والآراء السائدة في الدراسة الأدبية الإنكليزية. وربما يجد الجيل الأصغر صعوبة في التحقق من وجود دراسة لغوية وتاريخية خالصة تسود التعليم والنشر والترويج. أذكر أني عندما درست الأدب الإنكليزي في مدرسة برنستون عام ١٩٢٧ منذ خمسين عاماً لم يكن ثمة مقرر تعليمي في الأدب الأمريكي، ولا في الأدب الحديث ولا في النقد يقدم لنا. ولم يكن لكل أساتذتي عدا موريس كرول وحده أي اهتمام بالجماليات أو حتى بالآراء الأدبية. وقد كان معظم النقاد الجدد أساتذة جامعيين وكان عليهم أن يشقوا طريقهم في بيئة معادية للنقد. لقد كان كلينث بروكس فقط وما يزال رجل أدب حر، مع أنه علم في السنوات الأخيرة في جامعة بننغتون وقليلاً في جامعة شيكاغو. لكنه هجر النقد الجديد مبكراً جداً. لقد استغرق بلاكمور وتيت وونترز سنوات حتى حصلوا على الاعتراف الأكاديمي، والأغلب ضد معارضة عنيدة، وحتى رانسوم ووارن وكلينث بروكس الذين احتلوا مراكزهم بهدوء، عانوا من متاعب. وقد دعا رانسوم في مقالته «الصحبة النقدية» (١٩٣٧) إلى مؤسسة أكاديمية للنقد، ويعود الفضل إليه وإلى الآخرين في تعليم النقد الآن في معظم الكليات والجامعات الأمريكية. لكنها كانت حرباً عنيفة. ومازلت أذكر فظاظة الصراع بين النقد والتاريخ الأدبي في جامعة ايوا حيث كنت عضواً في القسم الإنكليزي ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٦.

بصوت واحد تساءل النقاد الجدد عن مشاغل الدراسة الأكاديمية وبرامجها بدرجات متفاوتة من الحدة. كان آلن تيت الأذكى والأشد لذعاً. في محاضرة بعنوان «المس أميلي ومؤرخ السيرة الذاتية» (١٩٤٠) فضح تيت المحاولات العابثة لمنافسة طرائق العلم عن طريق تتبع التأثيرات التي جاءت من مصطلحات القوى والأسباب أو التماثلات البيولوجية في النمو والتطور، أو عن طريق تطبيق السيكولوجيا والاقتصاد وعلم

الاجتماع على الأدب. ويرى تيت أنهم جميعاً ابتعدوا عن المهمة الأساسية للنقد وهي «الالتزام الأخلاقي بالحكم» إذ «لو انتظرنا أن يحكم التاريخ» كما يقولون «فلن يكون هناك حكم». يجب أن نحكم على الأدب من عصرنا الخاص. «فالباحث الذي يخبرنا أنه يفهم درايدن ولكنه لا يفهم هوبكنز أو ييتس إنما يخبرنا أنه لا يفهم درايدن»[٣]. وكما قال تيت عام ١٩٢٧ بأن «الطريقة التاريخية قد شوشت أعظم العقول بالوظائف التقليدية للنقد. هذه الطريقة تتجاهل معنى القصد لمصلحة السبيل الذي يصل به أحدهم هناك»[٤]. يناقش ونترز بما يشبه ذلك. إن خرافة التاريخ الأدبي الخالي من القيمة تتجاهل حقيقة أن «كل كاتب تصله الدراسات البحثية نتيجة حكم نقدي». فالأساتذة المنهمكون في «الدراسة الأدبية الجادة» ـ البيلولوغرافيا والفيلولوجيا والنقد النصي والمبادىء المتعلقة بذلك ـ لا يعاملون النقد باحتقار ويبذلون جهدهم لقمعه في الجامعات وحسب، بل أيضاً، كما يخبرنا ونترز صراحة «كانوا أغبياء وما داموا يتبجحون فإنهم سيظلون أغبياء»[٥]. وقد رفض بلاكمور الطرائق التي سوف اسميها النقد «الخارجي». وهو يسلم أن الدراسة الجامعية مفيدة في تزويدنا بالحقائق ولكنها تصبح مقيتة عندما «تؤمن أنها قدمت تفسيراً عن طريق تطويق العمل الأدبي بالوقائع»[٦]. إن رانسوم المهذب يتحول إلى لاذع بسبب «المبالغة الهشة في المؤسسة الجماعية العملاقة للأقسام الإنكليزية» التي فشلت في تعليم النقد[٧]. كثير من لأصوات يمكن أن تضيفها إلى التمرد ضد الوضعية في دراسة القرن سع عشر التي شخصها في الولايات المتحدة بقوة ارفنغ بابيت في لأدب والكلية الأمريكية» وقد انتشر هذا الكتاب انتشاراً واسعاً ومؤثراً في القارة الأوروبية وبالأخص في العشرينات.

ولابد للمرء أن يفهم أن هذا الرفض للدراسة الأكاديمية التاريخية

يجب ألا يفسر أنه رفض لتاريخية الشعر. فكلينت بروكس في كثير من مؤلفاته، والأغلب في شرحه لقصائد القرن السابع عشر أن الناقد «يحتاج إلى مساعدة من المؤرخ ـ كل ما يستطيع أخذه من مساعدة» ويناقش بأن «عليه أن يعرف معنى كلمات القصيدة وهذا ما يضعه في ارتباط مع اللغة (ويمكن أن أضيف: مع اللغوي، مع المعجم الإنكليزي القديم) وبما أن كثيراً من الكلمات هي أسماء أعلام، فإنها ترتبط بالمؤرخ أيضاً»[٨]. فحتى نفسر «النشيد الهوراسي» لاندريو مارفل تفسيراً صحيحاً لابد من أن نعرف شيئاً عن كروموبل وشارل الأول والوضع التاريخي الخاص في صيف عام ١٦٥٠ الذي تشير إليه القصيدة. لكن الحقيقة التاريخية لا يرحب بها فقط باعتبارها إسهاماً تابعاً دقيقاً لتوضيح القصيدة. وقد فسر بروكس والنقاد الجدد الآخرون كل تاريخ الشعر الإنكليزي وأعادوا تقييمه. لقد كان عملاً من الخيال التاريخي (مهما كان جاهزاً من قبل) لمراجعة تاريخ الشعر الإنكليزي، لتمجيد دُنْ وبقية الشعراء الميتافيزيقيين، ولإعادة تقدير درايدن وبوب، ولغربلة الشعراء الرومانتيكيين الإنكليز وتفضيل وردزورث وكيتس على شيلي وبايرون، ولاكتشاف هوبكنز وتمجيد ييتس ولرأب الصدع بين التقاليد الفكتورية والادواردية كما فعل من قبل باوند واليوت. وفي «ملاحظات لمراجعة تاريخ الشعر الإنكليزي» (١٩٣٩) يعرض بروكس مخططاً جديداً واضحاً. وكُتُب ونترز، وبالأخص كتابه الأخير «أشكال الاكتشاف» (١٩٦٧) تفعل الشيء ذاته مع تأكيد مختلف وبمزيد من الدغماطية. لكن لا يكفي رفض الزعم بالحاجة إلى المعنى التاريخي بالإشارة إلى الاهتمام بالتوضيح التاريخي ولا حتى بالتاريخ الأدبي المدرك إدراكاً خاصاً. إني أسلم أن النقد الجديد يحيط بمخطط تاريخي شامل، ويؤمن بفلسفة التاريخ ويستخدمها كمقياس للحكم.

ويبدو التاريخ أساسياً في مصطلح اليوت. فقد استخدمه ليكون عالماً منظماً تنظيماً كاملاً، وهو - مثلاً - يقبع خلف شعر دانتي. هذا العالم يتفتت تحت صدمة العلم والريبية. فقد برز «انحلال الحساسية» الصناعي والانغماس في الأمور الدنيوية. فالعالم الغربي في حالة انحطاط، ولكن هناك بعض الأمل يمكن التمسك به لإعادة بناء الكلية الأصيلة. فالإنسان الكامل، غير المقسم «موحد الحساسية» الذي يجمع الفكر إلى الشعور، هو الإنسان المثالي الذي يرفض الحضارة التكنولوجية، ويعود إلى الدين، أو على الأقل إلى أسطورة حديثة، وقد استحسن دفاع النقاد الجنوبيين عن المجتمع الزراعي المزدهر في الجنوب. والمخطط الأساسي له جذر قديم فقد كان كتاب شيلر «رسائل في التربية الجمالية» (١٧٩٥) المصدر الرئيسي لهيغل وماركس. وقد اتخذ النقاد الأمريكان وعلى الأخص تيت وبروكس المخطط من رأي اليوت في التراث وقد انطلق برادلي من مصطلح اليوت «الحساسية الموحدة» وهو يعرف هيغله. وقد ركز بروكس على هوبز باعتباره الشخصية الآثمة، وانفرد تيت ببرغسون وجيبون ولا متري على أنهم محطمو النظرة العالمية القديمة. لكن رانسوم وضع نسخة مختلفة فألقى باللائمة على «الافلاطونية» التي تعني أي نظرة عمومية مجردة عن العالم. وقد امتدح تيت كتاب شبنجلر «انحطاط الغرب»[٩] وقدم مخططاً جعله خاصاً في ممارسته النقدية. لقد كان أكثر اهتماماً بالشعراء الذين وصلوا إلى نقطة انحلال الوحدة الأصيلة، الذين صوروا دراما اغتراب الإنسان وعلى وجه الخصوص اميلي دكنسون وهارت كرين. إن تيت يرى القصائد دائماً من داخل التاريخ مردداً قول اليوت عام ١٩٢٧ «محاولتي هي أن أرى الحاضر من الماضي، ومع ذلك أظل غارقاً في الحاضر وأنتمي إليه»[١٠].

إن دور النقد عظيم بالنسبة إلى صحة الشعر، صحة اللغة وبالنهاية

صحة المجتمع. ومهمة رفض التاريخ، مهمة أننا «لا نحس بالماضي» (وقد صرح بهذا ليوبيل تريلنغ في كتابه «الخيال اللبرالي») رفضت ببساطة. وقد رد الرفض على الاتهام الرئيسي الآخر، اتهام الجمالية، رأى الفن من أجل الفن في الأدب. إنه يقوم على إلحاح النقاد الجدد أن التجربة الجمالية تنجم من اعتبارات عملية مباشرة: من المتابعة البلاغية أو الحالة المبدئية الصافية، أو التدفق العاطفي فقط. فالحالة الجمالية للذهن يمكن أن تنحصر فقط بتماسك العمل الفني ووحدته. إن لهذه الآراء أصلاً قديماً أسبق بكثير من حركة الفن للفن. فالفروق بين التأمل الجمالي والحقيقة العلمية والأخلاق والاستغلال العملي أوضحها كنط في كتابه «نقد الحكم» (١٧٩٠) وفكرة التماسك والوحدة وحتى أصالة العمل الفني هي فكرة قديمة قدم أرسطو. لقد عدلها وضخمها النقاد الألمان حول عام ١٨٠٠ ومنهم استخلص كولردج صيغته، وكولردج هو أعظم مصدر مباشر للنقاد الإنكليز والأمريكان. قد يثير المرء الشكوك (كما أثارها ويمزات) حول استعارة العضوية إذا أوغلت في التطبيق بعيداً في العمل الفني، لكن تبدو لي حقيقة بسيطة في النظرة القديمة القائلة إن العمل الفني هو كل تتضافر فيه الأجزاء ويعدل كل جزء الآخر. إن الكثير من «القراءة المغلقة» مارسها كلينث بروكس وأنصاره يظهر هذه الحقيقة حتى المادة المقاومة. لكن هذه النظرة تصاب بالتشوه إذا أدت إلى نتيجة أن الشعر منقطع عن الواقع، وإذا كانت تأملاً ذاتياً فقط، وإذا كانت عبارة عن لعبة غير متتابعة وعندما يهاجم بروكس «الشرح الهرطوقي» فإنه يعترض تقليص العمل الفني إلى حالة من الفرضيات المجردة، أو إلى رسالة أخلاقية، أو أي حقيقة ثابتة حرفية. لكن هذا التأكيد على «الخيالية» النوعية لكل فن، على عالم الوهم أو التشابه، لا يعني الحاجة إلى العلاقة بالواقع أو إلى الوقوع في شرك اللغة. إن تيت مثلاً يدين بشدة «ذلك التحلل الوثني للغة من قواعد عالم

الممكن، الذي ينجم عن الإيمان أن اللغة نفسها يمكن أن تكون واقعاً، أو يمكن خلق الواقع بتعويذة: خرافة جاءت بالفرنسية من لوتر يامون ورامبو ومالارميه والسيرياليين، وبالإنكليزية من هارت كرين ووالاس ستفينس وديلون توماس»[١١]. إن الشعر يلتفت إلى العالم، يرمي إلى أن يكون صورة للواقع. لا يمكنه أن يكون مطلقاً أو خالصاً. يبقى غير خالص، مثل أي شيء بشري، يبقى موضوع فصاحة متطوراً في مقالة روبرت بن وارن «الشعر الخالص والشعر غير الخالص» (١٩٤٢).

كل من بروكس ورانسوم تمسك بنسخة من التقليد، من المحاكاة. فبروكس يؤكد على أن القصيدة، إذا كانت قصيدة حقيقية، فهي «صورة مشابهة للواقع»[١٢] أو «قسم من الواقع، كما ينظر إليه ويقيمه كائن بشري. إنها تقدم التماسك من خلال منظور التقييم»[١٣]. وفي رأي رانسوم فإن الشعر هو ظهور ومعرفة وإعادة العالم الواقعي، إنه احتفال بجمال الطبيعة، بل إنه «تشخيص للجمال الطبيعي»[١٤]. لم يؤمن أحد من النقاد الجدد بسجن اللغة. هذه النتيجة المفترضة لأي رأي في الوحدة والتأمل الذاتي وتكامل العمل الفني قد نوقشت بعمق مثلاً في كتاب «المدافعون الجدد عن الشعر» (١٩٥٦) لموري كريجر و«الحالة الشعرية والعقيدة النقدية» (١٩٧٠) ولكنها فرضت معضلة زائفة. فالقصيدة قد تكون متماسكة ومتكاملة من دون أن تفقد معناها أو حقيقتها. فالطبيعة الحقيقية للكلمات تشير إلى العالم الخارجي. في «نافذة على النقد» (١٩٦٤) يتحدث موري كريجر عن «معجزة» لكن هذه الإشارة إلى اللاعقلاني تبدو غير ضرورية إلا إذا اعتبرنا الإشارة إلى كل كلمة تقريباً بأنها معجزة. أنها تشير إلى، أو يمكن أن تشير إلى شيء في العالم الخارجي وفي الوقت نفسه هي جزء من جملة، من نظام صوتي ونحوي، فن شيفرة اللغة. إن مجاراة الرسم واضحة: فالرسم مغلق في الاطار، تنظمه علاقة

الألوان والخطوط، لكن يمكن أن يمثل منظراً أو مشهداً أو لوحة لرجل حقيقي أو امرأة حقيقية.

في كتابات النقاد الجدد لا يُدرس تماسك القصيدة في مصطلحات الشكل، كما يدل على ذلك مصطلح «الشكلانية» والحقيقة أن النقاد الجدد يولون أهمية ضئيلة لما اتفق على تسميته شكل القصيدة. وقد أولى بروكس ووارن في كتابهما النصي «فهم الشعر» (١٩٣٨) بعض الاهتمام للوزن والأشكال الستانزية وقد شرح ونترز رأيه في «القراءة المسموعة للشعر»[١٥]. لكن النقاد الجدد رفضوا التفريق بين الشكل والمضمون فهم يقولون بعضوية الشعر، وقد درسوا عملياً باستمرار المواقف والنغمات والتوترات والسخرية والتناقض الظاهري وكل المفاهيم السيكولوجية التي أخذت جزئياً من رتشاردز. فمفهوم السخرية والتناقض الظاهري استخدمه بروكس استخداماً واسعاً. إنه ليس النقيض للصراحة العلنية «لكنه مصطلح عام لنوع من التوصيف الذي فيه العناصر المختلفة في السياق نستقبلها من السياق»[١٦]. إنه يشير إلى الإقرار بالمتغايرات، بوحدة التناقضات التي يجدها بروكس في كل شعر جيد، أي معقد، أي ما هو شعر «حصراً». لقد تمسك بروكس برأي عضوي متماسك دقيق. نقاد آخرون تخلوا عن ذلك. فرانسوم يرسم فرقاً بين البنية والنسيج، وهو فرق يعود إلى وحدة المضمون والشكل القديمة. ويقول محدداً بدقة أن القصيدة «تشبه شجرة عيد الميلاد أكثر مما تشبه العضوية»[١٧] باستعاراتها التي هي زينة لها. ويصل ونترز إلى نتيجة مشابهة مع تأكيد مختلف. فالقصيدة عنده «تقرير بكلمات عن تجربة إنسانية»[١٨] فمهمة الشكلانية بأي معنى أخذت هي حقيقة بالنسبة إلى المدرسة الروسية أما هنا فخارج المرمى نهائياً. فالنقاد الجدد يهتمون بمعنى العمل الفني، بالموقف، بالنغمة، بالشعور، بل حتى بالنظرة العالمية الشاملة التي يحتوي عليها. إنهم شكلانيون فقط بمعنى أنهم

يلحون على تنظيم العمل الفني الذي يمنعه من التحول إلى تواصل بسيط.

فالزعم أن النقاد الجدد يريدون جعل النقد علماً يبدو لي زعماً غير معقول. ربما جاء هذا الزعم من أولئك الذين تأذوا من هجوم على «الذوق» بمعناه التعبيري الواسع والإغراق الذاتي في «المغامرات بين الآثار الرفيعة». والأغلب أن الزعم الأحدث تحدر من المدافعين عن علم التأويل الذي يفترض تماهياً سرانياً مع كوجيتو المؤلف أو يرفض التفسير لصالح «ايروسية الفن» مثلما فعلت سوزان سونتاغ في «ضد التفسير» (١٩٦٤). إن النقاد الجدد هم حقاً أعداء العلم. فالعلم عند تيت هو الآثم في التاريخ الذي دمر مجتمع الإنسان، وحطم الطريقة العضوية القديمة للحياة، ومهد الطريق للنزعة الصناعية وجعل الإنسان مغترباً بلا جذور ومخلوقاً بلا رب في هذا القرن. فالعلم يشجع التفكير الطوباوي والفكرة الزائفة عن إمكانية كمال الإنسان، والوهم الشائع عن التقدم الذي لانهاية له. يقول تيت بعنف: «الشعر ليس مختلفاً عن العلم تماماً فحسب، بل إنه في جوهره معارض له»[١٩]. ورانسوم على وجه الخصوص يدرك الشعر على أنه ترياق ضد العلم. إنه يجعل صراع الفن والعلم الموضوع الرئيسي في التاريخ «في كل التاريخ البشري كانت ثنائية العلم والفن تتسع باستمرار بسبب اعتداءات العلم. وبما أن العلم يشد العالم إلى أنماطه وأشكاله فإن الفن رداً عليه يجب أن يوظفه ثانية توظيفاً مادياً»[٢٠] فالتوظيف المادي، أي تأكيد خصوصية العالم ضد تجريدات العلم هو الموضوع الرئيسي لرانسوم، فإعادة ما يسمى «الشيئية» هو هدف الشعر وتبريره. لا أحد من النقاد الجدد تعاطف مع الآراء التكنولوجية الميكانيكية للشكلانيين الروس. لقد تحاشى النقاد الجدد اللسانيات الحديثة ـ استخدام الصوتيات أو الطرائق الكمية. فإن تحدثوا عن النقد كمبدأ عقلاني نسقي فإنهم لا يعنون العلم الاجتماعي الخالي من القيمة، لأنهم دائماً يشددون على ضرورة الحكم،

على التجربة النوعية التي يقدمها لنا الشعر. وفي محاولة للدفاع عن الشعر ضد اتهامه بأنه غير مناسب، قدموا حججهم لتأكيد حقيقة الشعر، لتأكيد المعرفة المحمولة باعتبارها متفوقة على المعرفة التي يقدمها العلم. وكثيراً ما كرر تيت أن الأدب يقدم «المعرفة الخاصة الفريدة الكاملة». «معرفة الموضوع الكلي، معرفته الكاملة، المادة الكاملة للتجربة»(٢١). وليس هذا زعماً كزعم الرومانتيكيين عن القوة الرؤيوية، عن النظرة الخاصة فيما وراء العالم، التي قد تؤدي إلى نظرية غامضة للحقيقة المزدوجة. إنه نظرة في المعرفة باعتبارها «تحقيقاً» باعتبارها وعياً كاملاً بالمعنى الذي نقول فيه «أنك لا تعرف حقاً ما هو هذا العالم حتى تعيش في معمعانه». وهو نسخة متطابقة مع الحساسية الموحدة لا ليوت، إنه وحدة الشعور والفكر التي يحققها الشعر. فالنقد لا يستطيع أن يكون نزعة علمية حيادية، إذ عليه أن يستجيب للعمل بشمولية العقل التي يخلقها للعمل. لكن النقد تابع دائماً للإبداع. فتواضعه متعارض تماماً مع اعتداءات العلم وما يفرضه فرضاً.

لا أحد من النقاد الجدد فكر أن طرائقهم في القراءة المغلقة «علمية» ولا وحّدوا النقد والقراءة المغلقة. فتيت وبلاكمور وونترز وبيرك طوروا نظرياتهم عن الشعر ونظرتهم العامة قبل زمن طويل من اشتغالهم بأي شيء يشبه القراءة المغلقة. وأول حملة في القراءة المغلقة هي مقالة تيت «نرسيس كنرسيس» (١٩٣٨) وهي تعليق على قصيدته هو «نشيد إلى الموتى الحلفاء». إن دراسة القصيدة بعيداً عن البيوغرافيا والتاريخ الأدبي التقليدي غدت من دون شك ابتكاراً هاماً في تعليم الأدب في الكليات والجامعات الأمريكية. والالتفات إلى النص حظي بنجاح كتاب «فهم الشعر» لكلينث بروكس وروبرت بن وارن الذي غزا أعتى حصون الدراسة اللغوية في أوائل الأربعينات. لقد أصبحت طريقة القراءة المغلقة السلاح التعليمي للنقد الجديد. ولابد من التسليم بأن تكاثر «الشرح» بات

أخيراً صناعة كئيبة، لكن من الخطأ اعتبار القراءة المغلقة نسخة جديدة من «شرح النص» فالقراءة المغلقة كما مارسها كلينث بروكس تختلف عن «شرح النص» بتقديم مستويات نقدية، تؤدي إلى التمييز بين القصائد الجيدة والقصائد الرديئة. وقد تابع هذه القراءة في كتبه وفي الكثير من مقالاته الأخرى منذ ذلك التاريخ. إن الهدف هو الفهم، التفسير الذي هو الاسم الآخر للمصطلح الحالي التقليدي، «التأويل» فطريقة النقاد الجدد قد تختلف عن التماهي الحدسي الذي طرحه الفينومينولوجيون في صحوة بوليت أو عن انصهار الآفاق في طريقة غادامير، إلا أن الهدف هو نفسه. ومن الصعب أن نرى كيف أن دراسة الأدب قد تسير من دون تفسير الأعمال الفردية وكيف يكون المرء «ضد التفسير» كما عنونت سوزان سونتاغ كتابها، أو كيف يطرح «التفسير» ليكون «العدو الحقيقي»(٢٢). إن الرأي الذي أعلنه رتشارد بالمر في كتابه «علم التأويل» أن للنقد الجديد «مفهوماً تكنولوجياً في التفسير»(٢٣) يخطىء هدفه في قمع المفهومات الذاتية غير المناسبة. ويبدو لي أن من العبث الغوص في إيمان اليوت بالخطيئة الأصلية لتفسير تأكيد النقاد الجدد على اللا شخصية، كما فعل جيرالدغراف(٢٤). إنه متأت من دعوة فلوبير وجويس إلى فن موضوعي، فمعنى «اللاشخصية» هو رفض التعليمية المفرطة والعرض الاعترافي. فالنقاد الجدد يناقشون من أطروحة واضحة أنه لا يوجد كيان متماسك للمعرفة يمكن أن يشاد ما لم يتحدد موضوعه الذي هو بالنسبة إلى الناقد الجديد العمل الفني الفردي المنبثق من الأعمال السابقة في ذهن المؤلف أو في الوضع الاجتماعي مثلما هو منبثق من تأثيره في المجتمع. فموضوع الدراسة الأدبية لا يدرك من بناء اعتسافي، بل من بنية من المقاييس تصف الاستجابة الصحيحة. هذه البنية لا تحتاج أن تدرك عن طريق الإحصاء أو الاتساع الفراغي بأي معنى حرفي، مع أن مصطلحات من أمثال الزهرية

المتقنة الصنع أو الشكل الفراغي لجوزيف فرانك أو الأيقونة الصوتية لويمزات توحي بهذا التفسير الخاطىء. كل هذه الاستعارات ترمي إلى استبصار أصيل: ومع أن عملية القراءة وقتية حتماً فإن علينا كنقاد أن نحاول رؤية العمل كمجموع، كشكل متكامل، كصورة (جشتالط)، ككل.

أتمنى أن أكون قد أفلحت في دحض المفاهيم الخاطئة عن النقد الجديد، لكني درست تاريخ النقد مدة تكفي لأن أعرف أن ثمة أسباباً وراء واقع أن النقد الجديد عانى من الازدراء إلى درجة أن جيوفراي هارتمان مثلاً لم يكتف بعنونة كتاب ومقال باسم «ما وراء الشكلانية» بل اختار من بين كل الناس تروتسكي ليقتبس منه مهاجماً مختلف الشكلانيين الروس من وجهة نظر ماركسية، ثم يستنتج أن «ثمة سبباً وجيهاً لماذا أعلن كثيرون في هذه البلاد، وفي أوروبا أيضاً، الشك في الشكلانية الانكلوسكسونية. فسيادة التأمل هي سيادة عظيمة: إنها عاهرة بابلنا، التي تجلس متشحة بالثوب الأكاديمي الأسود على تنين النقد العظيم، رافعة بلسماً مخدراً من كوب الحذلقة» ويقول «إن التفسير هو غاية إذا أخذنا بما سماه تروتسكي خرافة الكلمة عند الشكلاني»[٢٥]. وقد حاول هرتمان وآخرون التغلب على هذه الخرافة إما باللجوء إلى التماهي الحدسي الصرف مع المؤلف خلف العمل أو بالدفاع عن الحرية الكاملة للتفسير في محاولة لرفع النقد إلى مستوى الفن أو طمس الفرق بين النقد والإبداع، وهذا ما أطلق عليه رولان بارت المصطلح التقليدي الشائع «الكتابة».

بيد أن الاعتراضات على النقد الجديد لم تأت فقط من هذه اللاعقلانية الرؤيوية الجديدة. إن الاعتراضات أقدم من ذلك وأخطر. لقد هوجم النقاد الجدد مباشرة من الجهتين قبل أن تصل الحركات الجديدة من

فرنسا بزمن طويل. أن ارسطططاليي شيكاغو الذين يمجدون الحبكة والشخصية والنوع نفروا جداً من نظرة النقاد الجدد إلى اللغة والأداء الشعري. فاللغة وفقاً لمدرسة شيكاغو ليست أكثر من مادة داخلية، من سبب مادي للشعر، وهي نظرة يبدو أنها ترجع إلى الباحث سكاليجر في عصر النهضة أكثر مما ترجع إلى أرسطو نفسه. إن النقاد الجدد جلبوا السوء على أنفسهم بأيديهم. فقد هاجم كرين «الوحدانية النقدية» عند كلينث بروكس وأسف لانشغاله بالتناقض الظاهري ولاستنتاجه أن بنية الشعر هي البنية المشتركة لكل الأعمال الأدبية. كما ينتقد كرين النقاد الجدد بسبب «هوسهم المريض بقضية تبرير الشعر والتمسك به في زمن العلم»[٢٦] إذ أن هذا لم يكن يشكل مشكلة عند كرين وجماعته. ويسلّم كرين أن المتعة هي هدف الفن وأن التقليد إجراء نجد فيه المتعة والتعليم. ولابد من أن نوافق أن نقاد شيكاغو سجلوا الكثير من النقاط ضد القراءات الموسعة كدراسة روبرت بن وارن لقصيدة كولردج «الملاح القديم» ومحاولات هيلمان قراءة الملك لير كنموذج مكاني للصور. لكن ارسطططاليي شيكاغو ظلوا في بعض النقاط حلفاء للنقد الجديد. لقد كان كرين أول من دافع عن تدريس النقد في الجامعة ونصح به[٢٧]. والمجموعة كلها تدافع عن الدراسة المنظمة العقلانية للشعرية مع أن إلحاحهم على تقاليد الفصل بين الأنواع فصلاً صارماً والتحليل الحيادي لم يكن مقبولاً لدى النقاد الجدد الذين يدرسون طبيعة الشعر دراسة عامة، ويعتبرون النقد تقييماً.

الاعتراض التالي والأشد تأثيراً في النقد الجديد جاء ممن يطلق عليهم «النقاد الأسطوريون». فالأسطورة كنظام من الاستعارات أو الرموز هي الوسيلة المركزية لدى النقد الجديد في معظمه، لكنها لدى النقاد الأسطوريين تصبح الوسيلة الوحيدة. فالشعر ببساطة (وأعتقد أن هذا خطأ) يتماهى في الأسطورة والأسطورة تستخدم بمعناها الواسع بحيث

تشمل أي ثيمة وأي قصة يمكن أن تفكر فيها. مثلاً: هبط هكلبري فن مع جيم على عوامة مع مجرى نهر المسيسيبي... هي أسطورة. فالنقد الأسطوري يسمح بمناقشة المضمون بعيداً عن القصيدة، وغالباً ما تصبح المناقشة مجازية. فكل عمل أدبي هو بحث في موت الإله وقيامته، أو نسخة من هذا الموت وهذه القيامة. لكن لابد من الاعتراف أن نورثروب فراى في كتابه «تشريح النقد» (١٩٥٧) لم يتخل نهائياً عن منجزات النقد الجديد، مع أنه يرفض أن يعتبر النقد حكماً في النظرية (ومع ذلك صعب عليه تطبيق ما قاله عملياً).

وقد قوبل النقد الجديد بالرفض من قبل نقاد الوعي، أو ما يسمى مدرسة جنيف وأتباعها في هذه البلاد. فجورج بوليت، وهو أعظم الناطقين باسم هذه المدرسة، لا يريد تحليلاً حتى لعمل فني واحد، فهذا لايهم لا من حيث الشكل ولا من حيث النوعية، فبوليت يبحث عن كوجيتو المؤلف وراء العمل. والمجموعة الفرنسية الأخرى التي يجب ألا نخلطها بمدرسة جنيف تتألف من البنيويين، الذين انحدروا من لسانيات سوسير ومن انتروبولوجيا كلود ليفي شتراوس، وهم ذوو بعض القرابة مع النقد الجديد لاعتمادهم التحليل الميكروسكوبي للنصوص والشعريات العامة. وكان رومان جاكوبسون صلة الوصل بين الشكلانيين الروس والبنيويين الباريسيين وكل أعماله الحديثة التي حيّاها رتشاردز كإنجاز لطموحه، تعرض اهتمامه ومهاراته في تفسير القصائد الفردية. لكن طرائق جاكوبسون لسانية تهتم بقواعد الشعر وتتجاهل النقد كحكم أو تصنيف. وهناك اتجاه في البنيوية الباريسية وعلى الأخص اتجاه التحليل الصارم للفكشن أو الرمز الذي مارسه البلغاري تزفتيان تودوروف واندريه جينيت، وهو ما لا ينسجم مع النقد الجديد. وهناك كثيرون في فرنسا وهنا في الولايات المتحدة يرمون إلى بنيوية شمولية للشعرية العامة وإلى علم

الدلالات، وهو طموح وراء الحقل المعرفي للنقاد الجدد. إن روحهم تختلف عن الدافع الديني لمدرسة جنيف، فهي روح علمية، إنها الفلسفة التي تشتمل على الفلسفة الوضعية أو المادية: فبعض أعضاء المجموعة الفرنسية اعتنق الماركسية، بل اعتنق حتى الماوتسيتونغية. فالمسافة واضحة بينهم وبين النقد الجديد.

لاشك أن أحد أسباب موت النقد الجديد هو عدم ثقة الكثيرين بالآراء السياسية والدينية للقسم الأكبر من النقاد الجدد: كنزعة اليوت الانكليكانية التي شاركه بها مثلاً كلينث بروكس، أو النزعة الكاثوليكية الرومانية لآلن تيت (وهو يعتبر نفسه مهذباً) أو وليم ويمزات وكذلك اشتراك ثلاثة من نقاد الجنوب (رانسوم وتيت ووارن) في الحركة الزراعية التي صاغتها ندوة «سأحدد موقفي» (١٩٣٠) لكن النقاد الجدد ـ على غير ما هو عليه اليوت المتأخر وريتشاردز الأسبق ـ لم يحاولوا رفض اندماج الشعر بالدين. يقول تيت بصراحة أن «الأدب ليس ديناً ولا هندسة اجتماعية»[٢٨] وبروكس وويمزات دائماً يجعلان المملكتين منفصلتين جداً في ممارستهما النقدية. لكن المرء لا يستطيع أن ينكر أن الشعر بنظر عدد من النقاد الجدد ينقلب إن لم يكن إلى دين فإنه الاستعداد للدين: إنه يقوم بدور مقارنة مع الخيال في شعر وردزورث وكولردج. فالشاعر وقارئه يرجعان إلى كلية الكائن، إنهما يعودان إلى إنسانيتهما الأصلية.

فإن رفضت هذه النسخة من التاريخ فإن المرء يستطيع أن يرى تبرير التغير الجديد في الذوق الشعري. فإحياء الرومانسية الإنكليزية كالمجموعة الرؤيوية المتمركزة حول بليك والمحاولات الجارية للابتعاد عن اليوت كشاعر وكناقد وتقليص دور الحداثة، إنما فيه اشتمال على رفض النقد الجديد أيضاً في الشؤون اليومية لاختيار الشعراء والقصائد وتصنيفها.

لقد تأثر النقد الجديد تأثراً عميقاً بالتمرد العام ضد الجماليات بذاتها، بالرفض الشامل لأي تمييز بين الحالة الجمالية للذهن وأي نشاط آخر. لقد عاد للتمرد على النظرية الألمانية في التعاطف، بل حتى على بنديتو كروتشه، والشك بالنزعة الجمالية، مع أنه ألغى التمييز بين الفن وأي فعل حدسي، وعلى كتاب جون ديوي «الفن خبرة» (١٩٣٤) الذي يرفض كل تمييز بين الجماليات وأي تجارب أخرى ذات الحيوية العليا، وإلى النقد الأدبي لرتشاردز، الذي كان له تأثير على النقاد الجدد الأمريكان بكتابه «النقد العملي» (١٩٢٩) إلا أنه قدم نظرية سلوكية تتجاهل الفرق بين الجماليات والعواطف الأخرى. وهكذا فإن أي قاعدة حقيقية لأي دراسة للشعر أو للأدب كفن مقضي عليها. فالنقد الجديد بات ضحية الهجمة العامة على الأدب والفن، على «تفكيكية» النصوص الأدبية، على الفوضى الجديدة التي تسمح بحرية كاملة للتفسير وحتى على «النهلستية» المعلنة عن ذاتها.

إحدى محدوديات النقاد الجدد تبدو لي خطيرة، ربما بسبب إطلاعي على الأدب المقارن.. إن محدوديتهم تظهر في أنهم حصروا أنفسهم بالإنكليزية، بل بالإقليمية. فقلما حاولوا مناقشة الأدب الأجنبي فإن ناقشوه فإن اختيارهم ينحصر بنصوص واضحة قليلة جداً. لقد ناقش آلن تيت دانتي، كما أنه علق على مقاطع من «الأبله» لدستويفسكي و«مدام بوفاري» لفلوبير. ويعجب ونترز بقصائد بول فاليري. وكتب بلاكمور في أواخر حياته عن دستويفسكي وتولستوي وتوماس مان كتابة غامضة معقدة. والطواف الحديث الذي قام به كينث بيرك في غوته يبدو غير موفق[٢٩]. وهذا كل شيء. إن تبرير هذا الاهتمام بالنصوص الإنكليزية يرجع إلى اعتقاد النقاد أن الشعر مشمول باللغة، وقد كان الشعر الغنائي، وطبيعة الشعر عموماً موضوع اهتمامهم الأول. وما تزال هذه المحدودية

قائمة إذا ما نظرنا إلى الثروة التي لا تنفذ من الأدب العالمي التي تتحدث إلينا بألسنة كثيرة، صارخة بأن لها الحق في أن تفسر ويحكم عليها.

لن أخفي اعتقادي أن النقد الجديد قد شخص أو أكد الحقائق الأساسية الكثيرة التي سوف ترجع إليها العصور القادمة: الطبيعة النوعية للتعامل الجمالي، والبروز المعياري للعمل الفني الذي يشكل بنية، وحدة، تماسكاً، كلية، لا يمكن سحقها ببساطة، وهي بنية مستقلة نسبياً في نشأتها وتأثيراتها. كما وصف النقاد الجدد وظيفة الأدب من دون الاستسلام للمعرفة المجردة، أو الإعلام، أو الايديولوجيا السائدة، وقد اكتشفوا تكنيك التفسير ونجحوا غالباً في إضاءة شكل القصيدة كما تشتمل عليها مواقف المؤلف، والتوترات والتناقضات المستعصية أو القابلة للحل: لقد أضاؤوا التكنيك الذي يخضع لقياس الحكم الذي لا يمكن التغاضي عنه بسهولة لصالح الشعبية والعاطفية والبساطة. وأن مهمة «النخبوية» لايمكن لها أن تتجنب تأكيد النقاد الجدد على النوعية والقيمة. إن التفريق بين الفن والجيد والفن الرديء يبقى واجباً للنقد لا يمكن تجنبه. ولا بد للإنسانيات أن تتخلى عن وظيفتها إن هي استسلمت للنزعة العلمية الحيادية والنسبية اللامبالية أو إذا أذعنت لما تفرضه المقاييس الغبيّة التي تدعو إليها التعاليم السياسية. على هاتين الجبهتين شن النقاد الجدد حرباً جريئة أخشى أن هذه الحرب سوف تفشل مرة أخرى في المستقبل.

* * *

النقد الجديد: ما له وما عليه The New Criticism: Pro and Contra

1 - Critics and Criticism, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), p. 45.

2 - In Thomas Daniel Young, Gentleman in Dustcoat (-Baton Rouge, La. 1976), p. 152.

3 - Essays of Four Decades (Chicago, 1968), p. 153.

4 - New Republic 41 (1927), 330.

5 - The Function of Criticism (Denver, 1957), pp. 24, 17.

6 - The Lion and the Honeycomb (New York, 1955), p. 181.

7 - Kenyon Review 2 (1940): 349, 50,

8 - English Institute Annual, 1946, p. 155, 134.

9 - Nation 122 (1926): 552.

10 - The Literary Carrespondence of Donald Davidson and Allen Tate, ed. John Tyree Fain and Thomas Daniel Young (Athens, Ga., 1974), p. 189.

11 - Essays of Four Decades, p. 406.

12 - The Well Wraught Urn (New York, 1947), p. 194.

13 - Literary Criticism (New York, 1957), pp. 737 - 38.

14 - Poems and Essays (New York, 1955), p. 171.

15 - The Function Of Criticism, pp. 79ff.

16 - The Well wrouhgt Urn, p. 191.

17 - Kenyon Review 7 (1945): 294.

18 - In Defense of Reason (Denver, 1947), p. 11.

19 - This Quarter 5 (1932): 292.

20 - The World's Body (New York, 1938), p. 198n.

21 - Essays of Four Decades, pp. 202, 105.

22 - Jonathan Culler, in Comparative Literature 28 (1976), 250.

23 - (Evanston, Ill., 1969), p. 7.

24 - In "What Was New Criticism, Literary Interpretation

and Scientific Objectivity", Salmagundi 27 (1974): 72 - 93.

25 - (New Haven, 1970), p. 56, 57؛ the essay dates from 1966.

26 - Critics and Criticism, pp. 95, 105.

27 - "History vesus Criticism in the Study of Literature" (1935), ripr. in the Idea of the Humanities, 2 vols. (Chicago, 1967), 2: 3 - 24.

28 - Essays of Four Decades, p. 619.

29 - "Goethe's Faust I", in Language as Symbolic Action (Berkeley, 1966), pp. 139 - 62. See Rene Wellek, "-Kenneth Burke and Literary Criticism", Sewanee Review 79 (1971): 183 - 84.

النقد الأمريكي في الستينات

يرى ستانلي هايمن أن النقد الأمريكي بعد ١٩٤٨ صار نقداً ايبغونياً (مقلداً) ويرفض ويليك هذا الاستنتاج فيقدم إنتاج النقاد الأمريكان في الستينات، ويقف عند أبرزهم من أمثال أدموند ولسون وهارولد بلوم ونورثروب فراي (وهو كندي) ورروبرت شولز. إلا أن الوقفة الطويلة يخصصها للنقد الأسطوري الذي اعتبره من أهم المدارس النقدية في القرن العشرين والذي امتد تأثيره إلى القارة الأوروبية وسواها.

وبالمقابل فإنه لا يغفل عن الهفوات التي ارتكبها نقاد الستينات، ورثة النقاد الجدد. وأحياناً يبين أن هذه الهفوات شديدة الخطورة قد تصل أحياناً إلى النزعة اللاعقلانية كما تجلت عند جورج ستينر الذي بالغ في نظرته إلى الكلمة واعتبرها أتفه من أن تحمل المكنون البشري، بل رأى فيها تشويشاً وفضل الصمت عليها واعتبره أفصح منها في الدلالة.

المترجم

النقد الأمريكي في الستينات

في عام ١٩٤٨ نشر ستانلي ادغار هايمن كتاباً عن النقد الأمريكي بعنوان «الرؤية المسلحة» كان ترنيمة حقيقية لما أنجزته الحركة النقدية الجديدة في هذه البلاد التي بلغت الذروة في أمجاد بلاكمور وكينت بيرك باعتبارهما «الناقدين الكاملين» وقد اعترف هايمن حالياً أن الآمال الكبيرة لمستقبل النقد التي توخاها لم تتحقق. «فالجيل المميز من النقاد الذين احتفيت بهم لم يقدموا سوى القليل من النقد الهام منذ ١٩٤٨، ومن تلاهم لم يضيفوا إلا القليل عما قدموه... إننا نعيش في عصر المقلدين، فنرفع عقيرتنا بأغاني موت النقد الحزينة»[1].

أود أن أبيّن اليوم أن هذا الرأي خاطىء. فعلى العكس، إذ حتى النقاد الذين قرظهم هايمن بحماسة، بل أولئك الذين شكا من انحطاطهم كانوا فعّالين جداً في الستينات وقدموا أعمالاً جديدة أصيلة. فالنقد الجديد قد حل محله طرائق جديدة وأفكار جديدة لا يمكن ولا يجب تجاهلها أو اعتبارها تقليداً وردود أفعال أو حتى مبالغات. فالنقاد الجدد (بحرف عادي لا بحرف كبير ـ قصد نقاد الستينات ـ المترجم) جاؤوا بأساليب وأمزجة وأفكار جديدة جعلت النقد الأمريكي المعاصر على الأقل متنوعاً ومثيراً كما كان في الأربعينات.

سوف أشير باختصار إلى أن ما أسسه النقاد الجدد (الذين تناولهم هايمن في «الرؤية المسلحة») أنجز في الستينات. فرتشاردز ـ وهو ليس أمريكياً بل شخصية قيادية في الميدان الأمريكي ـ وطد مبادئه القديمة.

ويشتمل كتابه «عن كتب: مقالات نحو انكليزية عالمية» (١٩٦٨) على مقالة بعنوان «مستقبل الشعر» مجاراته في اعتباره غير واقعي وحتى غير مرغوب فيه. لكن رتشاردز تحول منذ زمن طويل إلى نبي أكثر من احتفاظه بلقب ناقد أدبي.

أما كينث بيرك، وهو نبي آخر بين النقاد، فقد دعم ووضح ووسع تعاليمه في كتابه الجديد «اللغة كفعل رمزي» (١٩٦٦). والكتاب لا يفصح عن انحطاط في أكروباته الذهني ولا في المهارة التي عالج بها ماركس وفرويد ورتشاردز وبراغماتية ميدوديوي في محاولتهم خلق نظام ضخم للدافع الإنساني. وقد عاد بيرك في بعض المقالات إلى النقد الأدبي خاصة عندما يناقش مسرحيات شكسبير: كوريولانس وانطونيو وكليوباطرا وتيمون الاثيني ومسرحية غوته «فاوست» وعندما يناقش تيودور روتكه ووليم كارول وليامس، والأغلب أن يعتمد في نقاشه على إدراكه القديم وقوة تحليله. ولكني صدمت بهوس بيرك بالكتابة السكاتالوجية أو «البهجة» الأخروية كما يسميها. فهو يخبرنا مثلاً أن كوريولانس اضطر أن يفعل مع «الاست» وأن كلمة كيتس «الجمال هو الحقيقة، هو جمال الحقيقة» تشتمل على معنى خبيء: كأنه نوع من لاعب السيرك الثقافي الذي لا يكل ولا يهرم ويظل حياً ينيرنا بالمعنى الحرفي.

لقد توفي رتشارد بلاكمور في ١٩٦٥. وكتابه «الجهل أولاً» (١٩٦٧) الذي ظهر عقب وفاته يتضمن بعض المقالات الذكية الأقدم من هذا التاريخ عن العشرينات الأمريكية، عن هنري جيمس وهنري آدمس، بل أيضاً عن الأفكار الجديدة المزعومة عن أوروبا وأمريكا التي تبين كم ذهب بلاكمور بعيداً في عالم خاص من ابتكاره. لقد أصبحت الكتابة في

ضبابية وفي ورطة بحيث بات من المستحيل أن يهتم بحل الألغاز الميتافيزيكية أو الاهتمام بالأسرار الغامضة التي أشير إليها بوضوح. وما يزال كتاب «إحدى عشرة مقالة عن الرواية الأوروبية» (١٩٦٤) بكل تعثرات هذه المقالات وإسهاباتها الغامضة، يشتمل على نظرات نافذة في القضايا الأخلاقية للروايات الكبرى لتولستوي وجويس وفلوبير وتوماس مان ودستويفسكي.

وتوفي ايفور ونترز في كانون الثان ١٩٦٨. كتابه الأخير «أشكال الاكتشاف» (١٩٦٧) يفصح عن المزيد من التشدد في موقفه: المبالغة التي يصف بها وردزورث وكولردج وكيتس على أنهم شعراء رديئون ويمجد شخصيات مهملة هامشية من أمثال شاعر العصر الثودوري جورج غاسكوني أو ساحر القرن الثامن عشر شارلز تشرشل، والتي صارت مفرطة حتى أننا قد نتجاوز أفقه إلى التاريخ الشامل للشعر الانكليزي. وتظهر النزعة العاطفية للقرن الثامن عشر ومذهب ترابط الأفكار كأنهما آثمان يدمران التراث العظيم للشعر الانكليزي. ودفاعه عن القصيدة باعتبارها تقريراً إخلاقياً بسيطاً عقلانياً مستقيماً حكيماً (وقد أوضح ذلك بعقله الحرفي بتوجيه الهجوم على معتقدات ييتس) يبقى، بعد كل شيء، بياناً للإيمان بالعقل والفرادة والابتعاد تماماً عن المسرى العام للاتجاهات الكبرى نحو مفاهيم الشعر اللاعقلانية والهجائية والتناقضية التي سادت في عصرنا.

ويبدو أن الشارح الرئيسي للشعر المعقد الغامض المتناقض كلينث بروكس قد غير اهتماماته ومقارباته وأسلوبه. فكتابه «وليم فوكنر: بلاد يوكنا بانوفا» (١٩٦٣) يمكن وصفه بأنه عرض للتحول من الدراسة الشكلية إلى الدراسة المضمونية: لكن بروكس يرسم بدقة خطاً معادياً

للسوسيولوجيا والحذلقة الرمزية ويركز على ما كان كامناً دائماً في عمله: على المعنى الديني والتاريخي لفكشن فوكنر، على أسطورة الجنوب، من دون اهمال الاعتبار الشكلي للروايات كروايات.

وإلى بروكس نضيف وليم ويمزات باعتبارهما اشتركا في كتاب «النقد الأدبي: تاريخ وموجز» (١٩٥٦) لكن ويمزات تابع تقصياته النقاشية، تابع محاولاته في كشف أخطاء النقاد وأوهامهم وبهذا سعى إلى تحديد اهتماماتهم الحقيقية. وينتقد في مجموعة من مقالاته الجديدة «المتعاكسات الكريهة» (١٩٦٥) النزعة الأرسطية الشيكاغوية والنقد الأسطوري لنورثروب فراي ويكرر تأكيده على المتعاكسات أو التوتر المتصالح في الشعر وفي نظرية النقد. ويبدو لي ويمزات بثقافته ووضوح مقصده وقوته النقاشية أعظم منظر أدبي ذي فعالية حقيقية في هذه البلاد. إنه يركز قاصداً على المسائل الأدبية، بينما نجد بين النقاد الجدد الأقدم منه كليونيل تريلنغ من يتخطى الأدب، بل يذهب إلى «مابعد الثقافة» (١٩٦٦) كما سمى مجموعة مقالاته الأخيرة. إن تريلنغ يهتم بجهود الأدب الطليعي لكنه مستاء من نتائجه التدميرية عندما توضع موضع التطبيق، وهذا الأدب يعاني من الصراع بين النزعتين الجمالية والسياسية. وفي المقالتين الرئيسيتين «حول تعاليم الأدب الحديث» (١٩٦١) و«بيئتان» (١٩٦٥) يشكو من أننا أنجزنا «مثاقفة الدمار المعادي للثقافة أو وضعنا تشريعاً للدمار» وأن «النقد الحديث علمنا بسلبية ثقافية قبل العدوان المحسن للأدب» لكن تحت صدمة الأحداث في كولومبيا ١٩٦٨، يرى تريلنغ أن «ما كنا نظنه مرة فانتازيات أخلاقية» من فكرة العنف، هي الآن خارج ميدان الفاعلية، لأن «حالة التاريخ والمعنى التاريخي» قد تخلفا وأن النزعة الإنسانية عموماً ـ بالمعنى الذي يوحي به قولك: هناك أشياء مناسبة للإنسانية وأشياء غير مناسبة ـ مرفوضة. وهو يتألم بسبب هذا الرفض[٢].

فإذا أضفنا المقالات الرشيقة والرهيفة لادموند ولسون التي شوه سمعتها هايمن في «الرؤية المسلحة» وجعلها مقالات سمسار علمنا أن نقاد الأربعينات الكبار لم يغرقوا في الصمت. ولا أرى لماذا أعمالهم الحالية مهما كانت عيوبها هي بالضرورة متخلفة عن كتاباتهم المبكرة. فالنقاد ليسوا شعراء: إنهم يستحصلون على الخبرة وينمون في المعرفة والحكمة مع تقدم السن، كما يأمل المرء.

لقد وجد النقد الجديد الكثير من الخصوم. وأشدهم خصاماً هم من يطلق عليهم أرسطو طاليي شيكاغو الذين نشروا عام ١٩٥٢ مجلداً ضخماً مبرمجاً هو «النقاد والنقد». إن مجموعة شيكاغو لم تكن ذات تأثير كبير في الستينات. فأنا لا أتذكر أي ملتزم بارز لتعاليمها خارج قسم جامعة شيكاغو. زعيمهم رونالد كمرين المتوفى عام ١٩٦٧ يلح في مجموعة مقالاته «فكرة الإنسانيين» (مجلدان عام ١٩٦٧) على الإسهامات الثقافية في تاريخ الأفكار. ومن بين الأعضاء الأصغر في المجموعة كان برنارد ونبرغ، أستاذ الأدب الفرنسي، الأعظم انتاجاً. كتابه «تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية» (مجلدان في ١٩٦١) خلاصة معرفية واسعة تعتمد على الكثير من المصادر المخطوطة. كتابه «حدود الرمزية» (١٩٦٦) هو بهذا العنوان الخادع سلسلة من القراءات المغلفة لأشهر قصائد بودلير ورامبو ومالارميه وفاليري. وفي مقدمة لكتاب «أنماط البنية الثيمية» (١٩٦٧) بقلم أيوجيني فالك هاجم ونبرغ النقد الفرنسي وأعاد تأكيد المبادىء الأساسية لمدرسة شيكاغو: التأكيد على الموضوع والحبكة والنوع أكثر من التأكيد على اللغة والاستعارة والرمز. وكتب ألدر أولسن كتباً خفيفة دوغماطية عن «التراجيديا ونظرية الدراما» (١٩٦١) و«نظرية الكوميديا» (١٩٦٨) وأحدث واين بوث الذي انضم إلى قسم شيكاغو في ١٩٦٢ فقط، صدمة واسعة بكتابه «بلاغة الفكشن» (١٩٦١). وفيه

يجادل ضد العقيدة التي تذهب إلى أن على الروائي أن يختفي وراء عمله. إنه يبين أن تدخل المؤلف، كما في «ترسترام شاندي» للورانس ستيرن لا يتلف بالضرورة حيوية رواية كما ظن فلوبير وهنري جيمس في ردة فعلهما على ما كان يجري في الرواية من ايغال في العظة الأخلاقية والتعليقات ومخاطبات موجهة إلى «القارىء العزيز». لكن واين بوت يشطح إلى الشق الثاني من التطرف، فيسأل الروائي أن ينحاز، أن يعلن عن رأيه في الأخلاق الرزينة ولذلك يدين جويمر وسيليفي لحيادهما الأخلاقي. ومع أن بوت ملتزم متحمس لمدرسة شيكاغو، فإنه لا يشترك إلا بالقليل في مبادئها الأساسية باستثناء عدم ثقتها بالسخرية والذوق المحافظ عموماً. وإن لم تخني الذاكرة فإن جماعة شيكاغو ظلت مجموعة أكاديمية. وفي مواجهة الأدب الحديث فإننا لا نستطيع العودة إلى أرسطو مهما صقلناه وحدثناه.

لا شك أن الحركة الأنجح والأوسع في النقد الأمريكي منذ النقد الجديد هي حركة النقد الأسطوري التي تجلت قوتها في كتاب نرثروب فراي «تشريح النقد» (١٩٥٧) ومنذ كتابه النظري الرئيسي جمع مقالاته المبكرة تحت عنوان «الخرافة والماهية» (١٩٦٣) كرسها للملحمة «الفردوس المفقود» لملتون ولكوميديات شكسبير وتراجيدياته. وقد سمى هذه المحاضرات «العودة إلى عدن» (١٩٦٣) و«منظور طبيعي» (١٩٦٥) و«حمقى الزمن» (١٩٦٧) وتبدو لي أنها امتع كتابات فراي، فالنسق المخيف لنظامه في الطرائق والأنواع والرموز والأساطير الشكسبيرية مثلاً أن الرؤية التراجيدية قائمة على كوننا في الزمن، على الإحساس بنوعية الحياة ذات الاتجاه الواحد الذي يتناقض مع الرؤية الساخرة «نظرة في استقلالية الطريق الذي تسير فيه الأشياء عن الطريق الذي نريدها أن تسير فيه»[٣]. إن الرؤيتين تتطابقان مع تمييز نيتشه بين العنصر الأبولوني والعنصر

الديونيسي. هذه التمايزات بدورها مترافقة مع تباين أو صراع أشتهر عند شكسبير بأنه صراع بين دولاب الحظ ونظام الطبيعة. فهنري الخامس مثلاً هو شخصية يمثل دولاب الحظ الذي «يبدأ بدور ديونيسي للأمير الطائش مع فولستاف، معلمه السيليني»[٤]. وفولستاف مشترك في حلم ليلة منتصف صيف، بالظلمة والليل. ومع أن صحبة فولستاف «تذهب مع القمر والنجوم السبعة وليس مع أبولو، أي الشمس» (هنري الرابع القسم الأول الفصل الأول المشهد الثاني ١٤ ـ ١٥) فإن الأمير يخبرنا أنه ذاهب ليدير قفاه لدورهم الديونيسي، مقلداً الشمس (الفصل الأول المشهد الثاني ١٩٨) ويصبح أشبه ما يكون بتجسيد أبولوه هو. وهكذا نجد أنفسنا أمام الترابط والمماثلة لأن فراي يؤمن «أن كل شيء يتماهى مع كل شي آخر»[٦] وأن «الأدب كالميثولوجيا هو بمعناه الواسع من التماثلات المضللة والتماهيات الخاطئة»[٧].

ومن بين أتباع فراي الارثوذكسيين انغوس فليتشر في كتابه «المجاز» (١٩٦٤) الذي يبدو الأقرب إليه مع أنه يجعل الرمز والأسطورة يختفيان في المفهوم الواسع للمجاز. وقد كتب روبرت شولز وروبرت كيلوغ تاريخاً للفكشن، ففي «طبيعة السرد» (١٩٦٦) القريب من اهتمام فراي، تظهر الرواية الاجتماعية السيكولوجية الحديثة كظاهرة من ظواهر الانحطاط العام للأسطورة والليجندة وقصص الجن. وكتاب شولز الجديد «صناع الخرافة» (١٩٦٨) يمجّد بارت وبورو وروائيين هامشيين باعتبارهم صناع خرافة يرجعون إلى أقدم أشكال الفكشن.

وهارولد بلوم في كتاباته عن الشعراء الانكليز: «شيلي صانع أسطورة» (١٩٥٩) و«الصحبة الرؤيوية» (١٩٦١)، و«رؤيا بليك» (١٩٦٣) وأيضاً في مقالته الحديثة «رومانسة البحث عن الكأس» (١٩٦٩) يتبع فراي في

تفسير الشعر الرومانتيكي على أنه نزعة إنسانية دنيوية عبر عنها بأساليب جديدة. ويمجد بلوم الشاعرين شيلي وبليك. وقد فسر رؤيتهما على غبطة نبوئية تشربت من طبيعة وردزورث وكيتس. وقد قلل بلو العناصر المسيحية والكلاسية في الرومانتيكية لأنه لايرى سوى مجموعة الصحبة. أنه يختلف عن فراي باهتمامه بمارتن بوبر وفرويد. نجح بلوم أكثر من غيره في إعادة الشعراء الرومانتيكيين إلى أماكنهم كان قد طردهم منها اليوت وليفز. وقد تم ذلك بحماسة أخلاقية حساب الحكم الجمالي وصحة التفسير.

وبشكل عام لابد من الاعتراف أن نقد فراي الأسطوري مع وأنصاره قد سمح بالعودة إلى «مضمون الأدب» إلى معناه الإنسان الشامل. لكن الأسطورة والرمز أصبحا مصطلحين واسعين وغامض بحيث ألغيت جميع الفروق. الرمز عند فراي هو ببساطة «أي وحدة عمل أدبي يمكن عزلها لأنها تلفت النظر نقدياً»[٨] والأسطورة الآخرين هي ببساطة أي اسم مشرق لأي حبكة أو عمل. لقد كان ليسلي فيدلر في «الحب والموت في الرواية الأمريكية» (١٩٦٠) ذلك الموضوع الذي يفترض أن يبرهن أن الحب الجنسي والزوجي هو حب فاشل في أمريكا وأن الذكر الأمريكي الأبيض والأسود من المدينة مثل هكلبري فن وجيم على عوامة في المسيسيبي. و فيدلر هذا الوضع الروائي «أسطورة» أو «نمطا اوليا» ويفسر روي بيرس في كتابه «استمرارية الشعر الأمريكي» (١٩٦١) التباين «الأدمي» و«الأسطوري» في تاريخ الشعر الأمريكي. ويرتب الشعراء لمزاعمهم «الرؤيوية» أو «النبوئية» ولكنه يقرع ويتمان لعدم امتلاكه حقيقية. لقد كان «شاعراً آدمياً». أنه لم يحقق القمم اللابشرية للنبؤة. شعره «مشاريع وليس عالماً يقف الشاعر شاهداً عليه، بل عالم

كصانع له»[٩]. فالشهادة على الرؤية أهم من كتابة الشعر كما هو واضح. ومن الغريب أن يسمي بيرس صنع الأسطورة هذا بـ«النزعة التاريخية الجديدة» وهي لا تملك ماتقدمه على مانفهمه من هذا المصطلح كما استخدمه مطلقه دافيد فريدريك شتراوس عام ١٨٣٦ وقد أصبح الآن موضة دارجة في أمريكا.

إن النقد الأسطوري من كل الأنواع، من فراي إلى بيرس هو في حقيقته غير تاريخي ومعاد للتاريخ. إنه يرجع الأدب كله إلى حفنة من الأساطير. لقد صرح فراي حديثاً أن «جميع الأساطير هي ذات قطبين الأول شخصي، إلهياً كان أو بشرياً، والثاني طبيعي: نبتون والبحر وابولو والشمس»[١٠]. ويبحث آخرون في خفايا الموت الفدائي للإله وقيامته في الربيع وفي أشكال البحث حتى لو كان رحلة صيد بحرية. ومنذ زمن طويل صاغ اوستن وارن ـ الذي لا نستطيع الشك في تعاطفه مع النظرة الدينية للعالم ـ الاعتراض من وجهة نظر النقد الأدبي: «بما أن كل الشعراء الواقعيين يقدمون الرسالة الأساسية ذاتها، فإنه بعد حل الشيفرة يترك كل واحد مع شعوره بالعقم. فالشعر انكشاف ولكن ماذا يكشف؟»[١١].

إن النقد الأسطوري حليف حميم للوجودية، على الأقل في أمريكا. وقد أعجب بها فراي إعجاباً كبيراً. فالافتراضات المسبقة اللاعقلانية عقدت التحالف بين الطرفين. لكن المزاج مختلف كل الاختلاف. ففراي متفائل: ففي داخله ينبعث شيء من الكنيسة المتحدة لداعية المسيح. ولا يستطيع المرء التأكد إلى أي مدى اعتنق النقاد الأمريكان تعاليم كيركغارد أو هيدجر أو سارتر. وقد بدأ موري كريجر وهو أبرز الوجوديين بين النقاد الأمريكان بكتاب تحليلي لاذع عن النقد الجديد هو «المدافعون الجدد عن الشعر» (١٩٦٥) ولكن منذئذ راح يدافع عن «المضمون» ضد «شكلانية»

النقاد الجدد، كما حاول الدفاع عن ثنائية الشكل والمضمون بالجدال انهاتعكس ثنائية ميتافيزيكية «رؤية عدم الانسجام الكوني» في كتابه «الرؤية التراجيدية» (١٩٦٠) يرى أن بطل التراجيديا يؤخذ من سياق التراجيديا كبنية دراماتيكية. إن البطل التراجيدي (أو بالأحرى البطل الرؤيوي) هو الرجل «المريض حتى الموت» للنهلستية الحديثة. فحتى «أبله» دستويفسكي متمثل لهذا المفهوم، والأمر أقل إشكالاً في أبطال كافكا وكانوا وتوماس مان وهرمان ملفل. وحاول كريجر في كتبه الأخيرة مثل «نافذة علىالنقد» (١٩٦٤) أن ينصب جسوراً إلى متابعات نقدية أكثر تراثية: فاستخدم صورة الجرة المتحركة لتحديد بيئة العمل الفني ككائن ستاتيكي وديناميكي. ويدافع كريجر عن «السياقية» وهي الصفة التي يطلقها على النقد الجديد، ضد سوء الفهم الذي يجعله مساوياً للفن من أجل الفن. إن الأدب عند كريجر يصبح «الشكل الأوحد للفلسفة الوجودية»[١٢]. ويؤكد أن التفلسف حسب المصطلحات الوجودية مستحيل حقاً. ولا يستطيع المرء أن ينقل الرؤية الوجودية إلا وفق المصطلحات الروائية الخيالية. لذلك فإنه لأكثر صعوبةً أن نرى كيف تفعل هذه الرؤية بمصطلحات النقد.

إن النتائج اللاعقلانية رسمها جورج ستينر في كتابه «اللغة والصمت» (١٩٦٧) وهو مجموعة مقالات تنتظم من كافكا إلى مارشال ماكلوهن ومن لوكاش حتى الأدب الإباحي الحديث (البورنو). إن ستينر مهووس بموضوع الحط من قيمة الكلمة. فهو يشكو أن الأدب المدهش والصادم ليس أدباً إنسانياً. فالألمان يستطيعون قراءة غوته وهولدرلن ويحرقون اليهود. فاللغة لا تكشف الواقع. والطريق الوحيد لنقله هو الصمت. «أليس نظم الشاعر إهانة للصرخة العارية؟» إنه يتساءل ولكنه يتابع الكتابة، كما يفعل إيهاب حسان الذي في كتاب جديد «الأدب والصمت»

(١٩٦٧) يمجد صموئيل بيكيت وهنري ميلر على أنهما «سيدا الأدب المضاد» ونصيرا العقيدة اللاعقلانية من غير أن يرى الخليج الذي يفصل عبقرية بيكيت الساخرة عن ابتذالية هنري ميلر وبهرجه. ويقتبس حسان إدانة د. هـ. لورانس للتنين الأخضر، اللوغوس الذي يفوح بالشر ويضفي صفة الملحمية على فن البوب والأوب وموسيقى الصمت لجون كيج ولوحات روشنبرغ الفارغة.. إلخ بغية الدفاع عن اللغة النقدية الجديدة التي توسع وعي الإنسان حتى يطال ما لايوصف وما لا يعبر عنه. وكل ذلك يريده على الموضة من غموض ووهم. أو بالأحرى هلواس.

الصمت أو بالأحرى «جماليات الصمت» هو أيضاً موضوع سوزان سونتاغ في مقالتها المضمنة في مجموعتها «أساليب الإرادة الراديكالية» (١٩٦٩). إنها تفكر كثيراً في التناقض الظاهري للأدب «الضجيج مع اللجوء إلى الصمت» و«الغنج بل النهلستية المغتبطة» إنها تعترف أن الصمت «استعارة لرؤيا نظيفة غير معقدة» وأنه «خلف اللجوء إلى الصمت تكمن الرغبة لأردواز إدراكي ثقافي نظيف»(١٣). إنها تتعاطف مع التمرد على الماضي، أي ماض، وفي مقالة جعلت عنوانها عنواناً لكتابها الأسبق «ضد التفسير» (١٩٦٦) تهاجم التفسير وبالتالي كل نقد باعتباره «انتقام المثقف من الفن»(١٤) مطالبة «بايروسية الفن بدلاً من التأويل»(١٥). فلا عجب إذا كتبت محبذة «معسكر الحب غير الطبيعي: البذاءة المصطنعة والمبالغ فيها» وتمتدح الخيال الأدبي الجنسي الفاضح (البورنو) الذي يحاول أن «يزيل التخم بين وجود المرء ككائن بشري كامل ووجود المرء ككائن جنسي»(١٦). ومقالتها حول الأسلوب تفترض أن لا أحد فكر في هذه المسألة. والدراسات السابقة الأكاديمية مرفوضة من حيث المبدأ، كموقف متعمد، مع أن المس سونتاغ أكثر تعقيداً ومعرفة وثقافة من أن تؤمن بهذا الجنون الغريزي الذي تدافع عنه.

«نقاد الوعي» الفرنسيون الذين يتحدثون أحياناً كمدرسة جنيف قد وجدوا حديثاً أنصاراً لهم في الولايات المتحدة. لقد انبثق النقاد الفرنسيون من الوجودية وفينومينولوجيا هوسرل وكذلك من التحليل النفسي لغاستون باشلار. لكنهم طوروا تكنيكهم النوعي في تحليل وعي الشاعر، وعلاقته بزمانه ومكانه والعالم الخيالي الذي يبنيه في كتاباته ويفترضون تاريخاً لهذا الوعي داخل تاريخ العقل البشري. ج. هيلز ميلر الذي كان زميلاً لجورج بوليت في جامعة جونز هوبكنز يمكن وصفه بأنه تلميذه الأمريكي، ولكنه يختلف عنه في أنه أشد اندفاعاً إلى الدين من أستاذه. كتاباه «اختفاء الإله» (١٩٦٣) الذي فيه فصول عن دون كيشوت وروبرت براونتنغ واميلي برونتي وماتيو ارنولد وجيرار مانلي هوبكنز، و«شعراء الواقع» (١٩٦٥) مع مقالات عن ييتس واليوت وديلون توماس ووالاس ستفينس ووليم كارلوس وليامس، يوضح مخططاً للتاريخ، حتى نهاية الرومانسية، فالإنسان (أو بالأحرى الشاعر الأنكليزي) فقد الإيمان المتفائل بالإله بينما في القرن العشرين يجد طريقه في بطء رجوعاً إلى إله يتصوره كائناً كلياً، حضوراً حياً للواقع. فـ«شعراء الواقع» ينتهون بتمجيد وليم كارلوس وليامس الذي علمنا أن كتاباته يمكن تحديدها بأنها «تجلب إلى الوجود، بكلمات بليدة، الفراغ الايروسي الذي تسكنه امرأة الخيال. فمؤلفاته إذا ما أخذت معاً تصنع قصيدة هي امرأة»(١٧). وفي مكان آخر يخبرنا عن قصيدة متخيلة صغيرة لوليامس «شجرة الجميز الصغيرة» قائلاً إن «القصيدة ليست صورة لشجرة. إنها موضوع من نوع الحياة كالشجرة. إنها توسيع لعملية الطبيعة»(١٨). ولكن لحسن الحظ ليس هيلز ميلر جعجاعاً دائماً. كتابه «شكل الرواية الفكتورية» (١٩٦٩) يناقش ثاكري وديكنز وجورج اليوت وتوماس هاردي بمصطلحات استيعابية كالزمن والذاتية النفاذة والأساس الانطولوجي للشكل، والراوي كوعي عام، والذات والجماعة من

بعض موضوعاته. معنى الأعمال بمجموعها، كأعمال في الفن، يظهر واضحاً بينما لا يظهر في نقاد الوعي. إنهم يحطمون كتابات أي مؤلف إلى موزاييك من الاقتباسات من دون أي اعتبار للسياق، فيقفون على الرسائل واليوميات ويلخصونها بحرية أكثر مما يقفون على أعمال كاملة، إذ لا يهتمون بفن الأدب بل بالأفعال داخل عقل كل شاعر، التي يجب ألا تختلط بالأحداث الذهنية التي يدرسها علم الفن. إنهم يريدون فهم فردية الشعر المحتومة والتي لا مهرب منها.

أما جيوفري هارتمان فإنه ناقد أكثر قرباً نوعاً ما إلى موريس بلانشو الذي كتب عنه باستيعاب أكثر من بوليت. كتابه «شعر وردزوورث» (١٩٦٤) يقدم براءة جديدة للشاعر اعتبرت سهلة واضحة. وقد حلل جدلية الطبيعة والخيال تحليلاً ذكياً، وكذلك في عدة مقالات جديدة حول القضية العامة للرومانتيكية التي يراها محاولة «لرسم ترياق للوعي الذاتي من الوعي نفسه». وفي مجموعة كبيرة من مقالاته بعنوان «ما وراء الشكلانية» (١٩٧٠) يتجاهل هارتمان شعار «طرافة الكلمة» الشكلاني ويعرض بعض التحفظات على رأي نورثروب فراي أن الأعمال الأدبية هي انعكاس للأساطير الشخصية والأحلام الجمعية، ويرحب بالبنيوية الفرنسية، ولكنه يتابع، إن كنت أفهمه حقاً، ولست متأكداً بأني أفهمه فهماً صحيحاً، في طريقه الخاص: بحثاً عن الوعي الذاتي للأصالة، وعن النسيان الذاتي الهيدجيري. ولحسن الحظ إن هارتمان ينشغل أيضاً بقراءات مرهفة للشعر تتسم بمعلومات واسعة أو تعود إلى التاريخ الأدبي(١٩). إنه يستطيع أن يصنع الكثير لـ«عبقرية المكان» والتراث القومي. ثمة مقالة بعنوان «صوت المكوك»(٢٠) تبدأ بتحليل الاستعارة باعتبارها تشبيهاً يقوم على اللسانيات الحديثة، ثم تنطلق المقالة إلى التحليل الثيمي لقصيدة من قصائد اميلي دكنسون وتنتهي أخيراً إلى جماليات

الصمت المربكة، وهو ما يفعله كثير من النقاد المعاصرين إذ ينتهون إلى هذه الخاتمة. ولاشك أنها سامية تلك الرغبة في حل مسألة الأداة وحدس الأشياء حدساً مباشراً وتحقيق الرؤية اللا تأملية (وهو عنوان أول كتاب لهارتمان).

إن اللسانيين المحترفين الذين يدرسون الأدب لا يقومون بطرح افتراضات ميتافيزيكية وليس لديهم أي تساهلات. إنهم تقنيون وضعيون يؤمنون بالوضعية العلمية: وبالعلم الكمي باعتباره الطريقة العلمية الوحيدة. لقد دخلت هذه الأفكار إلى الولايات المتحدة متأخرة لكنها وجدت حديثاً كثيراً من الأنصار وعلى الأخص بين طلاب البحور والأسلوب. وقد تزايد تطبيق هذه الطرائق الإحصائية على تلك المسائل: مثل كتاب لويس ميليك عن أسلوب سويفت (مقاربة رسمية لأسلوب سويفت ١٩٦٢) أو سيمور شاتمان «نظرية الوزن» (١٩٦٥). وكان صموئيل ليفين في «نماذج لسانية في الشعر» (١٩٦٣) أكثر جرأة فقد حاول توسيع النماذج اللسانية إلى ما بعد حدود بنى الجمل، إلى أشكالها، كالستانزات. ويحاول حالياً تطبيق قواعد شومسكي التحويلية على دراسة الأسلوب. وتعلق آمال عراض على هذه الطرائق، ويدعي بعض أعلامها أن كل دراسة أدبية يجب أن تقوم على الأسلوبية التي هي بدورها فرع من اللسانيات، العلم الاجتماعي الدقيق الحديث. ومازلت أريد أن أناقش أن ثمة قضايا مركزية في الدراسة الأدبية دائماً تتملص من الطرائق الكمية، على أساس أن العمل الأدبي ليس مجموعة حيادية من الكلمات ولكنه بحكم طبيعته يقوم بوظيفة التقييم. إن المرء لا يستطيع التهرب من النقد بمعنى الحكم. فالتمايز والتقدير الحساس للنوعيات والاعتراف البسيط بما هو فن سوف تظل دائماً الاعتبار الأكبر في النقد خاصة، مهما كانت سلطة الطرائق الكمية المساعدة، ومهما كانت التوافقات وتحليل الوزن والأسلوب أو

تسجيل استجابة الجمهور. فالنقد يزدهر مادام يلبي حاجة بشرية. نريد أن نفهم الأدب ونحكم عليه، إذن يجب أن نعرف ما هو جيد وما هو ردىء ولماذا.

وفي هذا المسح الموجز ركزت عامداً متعمداً على النقد الأكاديمي مع الاهتمام بالنظرية. وقد تبين لي أني لم أستطع ولن أستطيع مناقشة الكثير من الكتب النفسية ذات الأهمية النقدية عن الأطوار والأنواع والمؤلفين الفرديين. قد ينحدر مسحي إلى مجرد قائمة إن أنا أحصيت الكتب الكثيرة التي تجمع التاريخ الأدبي إلى النظرات والأحكام النقدية. فحتى ثلاثين عاماً فقط كان مثل هذا الاتحاد الشخصي بين الباحث والناقد نادراً في هذه البلاد. لاشك أنه يتحقق أقل مما يرغب فيه المرء: ويمكن أن أسير فقط إلى ثلاثة نقاد ـ باحثين من أجيال مختلفة ليس من السهولة أن ندرجهم تحت عنوان واحد: أوستن وارين صاحب الكتابين الحديثين «وعي نيوانكلاند» (١٩٦٦) و«تواصلات» (١٩٧٠) وهو مجموعة مقالات مرتبة من دُنْ إلى اليوت تحتفي بقيم «التراث» و«الثقافة» ومزاياهما. وهاري ليفين الذي يناقش بوعي في كتابه «بوابات النفير» (١٩٦٣) الروائيين الفرنسيين الكبار من ستندال حتى بروست مع نظرية عن الواقعية هي نظرية لغوية واجتماعية. ويجمع مجلده الجديد من المقالات «انكسارات» (١٩٦٦) الكثير من المصطلحات المركزة على المفاهيم العامة ـ على التقاليد والحداثة والأسطورة. وأخيراً بيتر ديمتز الذي أحيا كتابه «الأدب الألماني بعد الحرب» (١٩٧٠) فن اللوحة النقدية في الوضع الاجتماعي.

إن القيام بمسح كل نشاط المراجعات الضخمة في هذه البلاد هو مهمة مستحيلة تقريباً. وما زلت أود الإشارة إلى ثلاثة مراجعين مرهفين للشعراء، المرحوم راندال جاريل (المتوفى ١٩٦٥) الذي يشتمل كتابه «الكتاب

الثالث للنقد» (١٩٦٩) على نقد مجازي بنكهة من الفطنة الساخرة الموجهة، مثلاً، على الالتفافات الايديولوجية للشاعر أودن، اوجيمس ديكي في كتابه «من بابل إلى بيزنطة» (١٩٦٨) وهو سلسلة من الصور القليلة للشعراء يقرظ من بينهم تيودور روتكه كأعظم شاعر معاصر. لكن ديكي لا يكاد يكون ناقداً. إنه يأتي ببعض الأبيات لكومنغز: «ومع ذلك عندما نصل إلى مقطع كهذا، ماذا تشعر سوى الصمت والامتنان والبهجة؟»[٢١]. ويقدم كتاب هوارد تيميروف «الشعر والفكشن» (١٩٦٣) تناقضاً جميلاً، ويبيّن جمعُه بين السخرية والصراحة القاسية مدى قرابته من نقد اليوت وكلينث بروكس. إنه يعلم أن النقد «هو فن الرأي» وأن الشعر متحالف مع الدين وأنه يرسم «عالماً ملموساً من التمرد الفظ للأشياء»[٢٢]. إنه يرتب التاريخ من شكسبير إلى توماس مان، من لونغفلو إلى نابوكوف، فيكتب بعقلانية ووضوح وإن كان بإحساس حاد بصعوبة الشعر الذي يناقشه.

وإلى جانب هؤلاء المراجعين للشعراء يوجد مراجعون وعلى الأخص في نيويورك يحكمون على الكتب ـ والكتب هي روايات في معظمها ـ وفقاً لمقاييس الاحتمال والتوافق الاجتماعي والمطابقة لايديولوجيتهم السياسية. ويميز نورمان بودجورتز، محرر «كومنتري» في كتاب سيرة ذاتية عابثة «عشْها» (١٩٦٧) بين ثلاثة أجيال من «أسرة» نيويورك «الملتزمين بالجناح اليساري والملتزمين بالجناح المعادي للستالينية والملتزمين بالطليعية»[٢٣]. ويحظى فيليب راف محرر «البارتيان ريفيو» بإحترام بين «الآباء المؤسسين». وقد جمع راف حديثاً مقالاته تحت عنوان «الأدب والجلسة السادسة» (١٩٦٩) والجلسة السادسة هي الجلسة التاريخية. ويشتمل على بعض القطع التي كتبت في عقدنا هذا. ويمكن أن أشير إلى حكمه بهبوط درجة لورانس كناقد وتمجيد ليفز للورانس كأعظم كاتب

في القرن العشرين. ومن بين الجيل الثاني لأسرة نيويورك ألفريد كازين الذي يعتبر أبرز ناقد: وهو اليوم يكتب المذكرات (بداية من الثلاثينات ١٩٦٥) ومجلده الوحيد الذي يشتمل على مقالاته هو «معاصرون» (١٩٦٢) يجمع مراجعات أقدم بكثير، وقليل منها يهتم بالأدب. ويقلق أرفنغ هاو، وهو أصغر من كازين بقليل، في مجلد جديد من مقالاته «انحطاط الجديد» (١٩٧٠) على الأخلاق القلقة والنتائج الثقافية لتحطيم الثقافة الحديثة. وفي مقالة «مثقفو نيويورك» يتناول هاو موضوع بودجوريتز «عشْها» فيندب بحماسة أخلاقية رقيقة الانحطاط الجاري في الليبرالية وفي مقاييس العقلانية والثقافة. ومن بين الجيل الثالث يعتبر نورمان بودجوريتز الأعظم موهبة.. إن فيه شيئاً من الحماسة الأخلاقية لليونيل تريلنغ وليفز، وهما من أساتذته.. إنه يقول أشياء جريئة عن موضوعات من أمثال النهلستية الجديدة والثقافة اليهودية والمثقفين والمسألة الزنجية، لكن مجموعة مقالاته «الأفعال واللا أفعال» (١٩٦٤) لا يشتمل على قطع أدبية دقيقة: إنه تعاطف مسهب مع ادموند ولسون ومراجعة لاذعة لـ«خرافة» فوكنر ولـ«مغامرات اوجي مارش» لشارل بيلو ولـ«القنطور» لأوبدايك. ويمتلك بودجوريتز ادراكات نقدية لكنها تابعة لاعتباراته الاجتماعية. ويصبح الأدب مجرد ذريعة للتعليق الاجتماعي، وهو أحد وظائف النقد بالمعنى العام لكن ليس بالمعنى المباشر في هذا السياق.

أيضاً سوف أدلي ببعض الآراء حول النقد المسرحي الحديث، فهو يبدو لي غالباً والأرجح كلياً، أنه نقد غير أدبي وإقليمي ومنشغل بمسرح برودواي أو غير برودواي في عروضه السريعة الزوال. ويمكن أن أشير إلى الثقافة الذاتية والعامة لروبرت بروشتاين التي انعكست في كتبه الثلاثة «فصول الشقاق» (١٩٦٥) و«مسرح التمرد» (١٩٦٦) و«المسرح الثالث» (١٩٦٩).

لن أعالج هنا نقد التحليل النفسي الوليد. ويبدو لي صيداً مخيفاً بالنسبة للرموز الجنسية، أو محاولة لوضع كاتب مستهلك في عربة مع وسائل غير كافية. فالأدب مستخدم هنا أيضاً كوثيقة، كأداة لشيء آخر. وربما لا يمكن تجنب هذا لأن الأدب يمكن ويجب أن يستخدم لجميع الأغراض: قد يستخدم كمرجع لتاريخ القانون أو الطب أو العلوم الطبيعية أو غير ذلك. لكن على طالب الأدب في مرحلة معينة أن يقرر ما هو موضوعه: هل هو دراسة عامة أم تركيز على أعمال فنية تشتمل على تحد لفهمها كما هي. يمكن ألا يوافق المرء على الحلول المطروحة، ولكن «التأويل» الحديث كما طوره جداً ديلثي في ألمانيا والأحدث منه هانز جورج غادامير، ينشد المسائل الصحيحة بالنسبة للعمل الفني وبالنسبة للحدود الذاتية. إن لدينا الآن سجلاً جيداً للحركة: كتاب رتشارد بالمر «التأويل» (١٩٦٩). ويحاول أمريكي هو دونالد هيرش في كتابه «الحقيقة في التفسير» (١٩٦٧) أن يقيم قواعد لتفسير الغرض الأصلي للمؤلف تفسيراً موضوعياً، وأن يضمنها مقاييس للنوع الأدبي. إنه يفشل في إقناعي لكنه يطرح كرّة أخرى المسألة المركزية التي يجب أن يجعلنا نقد السنوات العشر الأخيرة نشعر بالحزم أكثر من السابق: ما هي حدود الاعتساف؟ أليس ثمة تفسير صحيح؟ أليس هناك مقاييس أبدية أو على الأقل ثابتة؟

لن أحاول الإجابة عن هذا السؤال الآن ولكني آمل أن يكون مسحي قد أبرز الاتجاهات الكبرى والمقولات الرئيسية: إحياء النقد الجديد، والنشاط اللغوي لجماعة شيكاغو، وامتداد النقد الأسطوري، والقوة الجديدة للوجودية والنقد المرتبط بالوعي، وطرح الطرائق اللغوية الجديدة والغياب المفاجىء للنقد الماركسي بالتالي. إن تحفظاتي النقدية لا تطمر إعجابي الحقيقي بإشراق النقد الأمريكي الحديث وذكائه وأصالته. أكون قد أنجزت مهمتي إن أنا أفلحت في عرض الاتجاهات والشخصيات

المختلفة جداً في النقد الأمريكي الذي يشهد على الحياة الثقافية غير المحدودة للأمة.

* * *

النقد الأمريكي في الستينات American Criticism of the Sixties

1 - In Kenyon Review 28 (1966): 326.
2 - New York Times, Special Supplement, 30 December 1969, p. 21.
3 - Fools of Time (Toronto, 1967), p. 6.
4 - Ibik., p. 51.
5 - Ibid., pp. 51 - 52.
6 - Anatomy of Criticism (Princeton, 1957), p. 136.
7 - Fobles of Identity (New York, 1963), p. 35.
8 - Anatomy of Criticism, p. 367.
9 - Witmon, ed. R. H. Pearce (Englewood Cliffs, N. J., 1962), p. 40.
10 - A Natural Perspective (New York, 1965), p. 70.
11 - Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (New York, 1949), p. 217.
12 - The Tragic Vision (New York, 1960), p. 24.
13 - Styles of Radical Will (New York, 1969), p. 17.
14 - Aganst Interpretation (New York, 1966), p. 7.
15 - Ibid., p. 14.
16 - Styles of Radical Will, p. 58.
17 - J. Hillis Miller, Poets of Reality (Cambridge, Mass., 1965), p. 327.

18 - William Carlas Williams, ed. J. Hillis Miller (-Englewood Cliffs, N. J., 1966), p. 12.

19 - In Modern Language Notes (1966), reprinted in Beyond Formalism (New Haven, 1970), pp. 42 - 57.

20 - In Review of Metaphysics (1969), reprinted in Beyond Formalism, pp. 337 - 55.

21 - James Dickey, Babel to Byzantium (New York, 1968), p. 101.

22 - Howafd Nemerov, Poetry and Fiction (New Brunswick, N. J., 1969), p. 12.

23 - Norman Podhoretz, Moking It (New York, 1967), p. 118.

الشكلانية الروسية

لقد اطلع القارئ العربي على بعض نتاج الشكلانيين الروس من أمثال باختين وتودوروف، كما اطلع على العديد من الأبحاث التي تتحدث عن الشكلانية الروسية في الشعرية والأدبية واللسانيات. لكن ويليك، الوثيق الصلة بأعلام الشكلانيين، يتابع هذه النبتة من تربتها الروسية الأولى (نقد الثوريين، والنقد الرمزي والنقد المستقبلي ثم النقد الماركسي....) وحتى نزوح أعضائها، وعلى الأخص إلى فرنسا حيث كان لهم الفضل الأكبر في البنيوية الفرنسية، وحتى مهاجرهم الأخرى التي ذهبوا إليها.

يرصد ميزات الشكلانية والتقاليد النقدية التي امتد تأثيرها إلى ما وراء القارة الأوروبية ولكنه لا ينسى الإشارة إلى تلك المبالغات التي وقع فيها بعضهم، ويرسم لنا المصائر النقدية التي انتهت إليها هذه المجموعة التي تركت بصماتها قوية في النقد العالمي.

المترجم

الشكلانية الروسية

النقد الأدبي الروسي مناسب عل وجه الخصوص لأي طالب نقد، لأنه يقدم أكثر بكثير مما يقدمه التعليق على تاريخ الأدب الروسي. ولا نجد في أي مكان مواقف نقدية كبرى صيغت بحدة وحتى بتطرف كما نجدها في روسيا الربع الأول من هذا القرن. ولم يكن المجال النقدي في أي مكان حيوياً ولاذعاً إلى درجة أنه قضية حياة أو موت (حتى بالمعنى الحرفي للكلمة) كما كان في روسيا العقدين الثاني والثالث من عصرنا.

كان النقد الروسي في القرن التاسع عشر نقداً تعليمياً جداً وكان أولاً سلاحاً بيد الليبرالية، ثم فيما بعد صار سلاحاً بيد المعارضة الثورية للنظام القيصري. حتى النقاد المحافظون سياسياً، من أمثال أبولون غريغوريف كانوا يهتمون بتفسير الأدب لخدمة المثل الأعلى «القومية». ونرى في تولستوي الذي شق طريقاً خاصاً رافضاً كلاً من النفعية عند الديمقراطيين الثوريين والايديولوجيا المحافظة، ناقداً أخلاقياً من أنقى النقاد وأشجعهم إخلاصاً.

لقد حصل التغير في العقد الأخير من القرن التاسع عشر: مع نهوض الرمزية مع ديمتري ميرجكوفسكي وفاليري بريوسوف. ولأول مرة يغدو النقد جمالياً بصورة جزئية، يغدو حتى فنا من أجل الفن على الطريقة الفرنسية، فيمجد «موسيقى» الشعر و«إيحاء» الكلمات والطريقة الشخصية في الثيمات الشعرية. فرع آخر من النقد أو بالأحرى من النظرية الأدبية بات «صوفياً» ينادي بالمعرفة الفوق طبيعية للشعر بـ«العمل المعجز»

بـ«السحر». وقد كان أعظم ناطق متحمس لهذا الرأي الثاني هو فياشيسلاف ايفانوف الذي أكد أن الفن يصبح ديناً عن طريق سحر الرمز، وأن الفن انكشاف الواقع الأعلى الذي يتحقق بخلق ميثولوجيا جديدة. ويأمل أن هذه الأسطورة الجديدة سوف تحول ليس المجتمع وحده بل الواقع كله. ويظهر أصل هذه الأفكار في تاريخ الفكر الديني الروسي، وعلى الأخص عند فلاديمير سولوفيف. وإذا عدنا إلى الوراء أكثر فيمكن العثور عليها في التراث العام للصوفية الأفلاطونية الجديدة. وتبدو لي صيغة ايفانوف وثيقة الصلة بتمجيد شيلنغ لدين الفن وبرنامجه لخلق ميثولوجيا جديدة. وإذ تمثل الرمزية ردة فعل على الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر، فإن علينا اعتبارهما إحياء للرومانتيكية وإن كانت تمتلك مزاياها المميزة الخاصة. والاختلافات بين الاتجاهين داخل الرمزية، الجمالي والصوفي أدى في حوالي ١٩١٠ إلى سجالات مفتوحة بين كبار المؤيدين حتى أن الكتاب الفرديين وزعوا أنفسهم بين المثال الأعلى للشعر الصافي والدعوة إلى مملكة ما فوق الطبيعة. بعد ذلك بقليل واجهت الادعاءات الصوفية للرمزيين تحدياً جاداً على يد المجموعات الشعرية التي فرضت تسميات سخيفة مثل «الوضوحية» و«الأوجية». لقد تخطت نظرياتهم قليلاً مسألة تأكيد الكلاسية أو بالأحرى البرناسية في تأكيدهم على الوضوح والموضوعية والمحسوسية تذكرنا بالايماجية الغربية. وفوق ذلك كانت تلك النظريات محصورة بفئة من الشعراء والمتعاطفين معهم وكانت الكتلة الضخمة للنقد الصحافي، اليميني واليساري معاً تتجاهلها أو تهاجمها أو تسخر منها. وبالإضافة إلى ذلك برز النقد الماركسي في روسيا خلال سنوات ما بين الثورتين ١٩٠٥ و١٩١٧، فظهر في كتابات جيورجي بليخانوف ومقالات لينين. وكان النقد الماركسي في ممارساته إحياء لتعليمية القرن التاسع عشر وعودة إلى ذوق منتصف القرن التاسع

عشر في الواقعية والرسم النوعي والموسيقى الرومانتيكية المتأخرة.

برزت خطوط المعركة حوالي ١٩١٠. فالجمالية والرمزية والماركسية واجهت الواحدة الأخرى بحدة. لكن يبدو لي خاطئاً، أو على الأقل طمساً للفروق، التقليل من التغير الذي برز تماماً قبل الحرب العالمية الأولى مع الحركات الطليعية في روسيا التي تكتلت معاً تحت «المستقبلية» و«الحداثية». والحداثية مصطلح قديم وفارغ إلى حد ما يرجع تاريخه إلى العصور الوسطى، وقد أحياها السجال بين القدماء والمحدثين ـ معركة الكتب كما سميت في انكلترا ـ ثم انتعشت ثانية في ألمانيا وفرنسا تحت الشعار الجديد «الكلاسي ضد الرومانتيكي» والحداثة كمصطلح موجودة في «مذكرات من قبر آخر» عام ١٨٤٩ لشاتوبريان، وبرزت في مناقشات بودلير للاحتفاء بـ«جمال الحيلة الحديثة السريع والعابر»[١]. وبعد حوالي عام ١٨٨٧ في ألمانيا صار شكل الحداثة شعاراً للكتاب الذين نصنّفهم اليوم في خانة الكتاب الطبيعيين. إن ثمة كلمة modo تعني باللاتينية «الآن» وأنت لا تستطيع أن تمنع أي إنسان يشعر أنه معاصر ومعاد للماضي من أن يزعم أنه «مودرن». لكن المصطلح ـ الذي استخدم استخداماً فضفاضاً في انطولوجيا رتشارد ايلمان وشارلز فيدلسون «التراث الحديث» (١٩٦٥) وفي كتاب ارفنغ هاو «الحداثة الأدبية» (١٩٦٧) واستخدم بمعنى أكثر حصراً في النقد الأدبي السوفياتي ـ يلقي بظلال الغموض على حقيقة أن الرمزية هي ذروة، أو بالأحرى «الموت الجميل» للتقاليد الرومانتيكية المستمرة بشتى السبل في الماضي، بينما الحركات والأفكار والأساليب الجديدة السابقة على الحرب العالمية الأولى بسنوات قليلة تؤلف صدعاً مع التقاليد العظيمة. فالمستقبلية والتكعيبية والدادائية والسيريالية، أو مهما كان الاسم الذي يطلق على المجموعات الطليعية الجديدة، تمثل ابداعاً واضحاً وانقطاعاً حقيقياً مع الماضي، وقد أطلق عليها اسماً رديئاً

وهو الاستعارة العسكرية «الأفانغادر ـ الطليعة» التي كان أول من استخدمها سان سيموني مجهول هو غابرييل ديزيريه لافردان عام (١٨٤٥)[٢]: وأنا لا أفكر فقط بالبيانات المزخرفة للمستقبليين كالبيان الإيطالي عام ١٩٠٩ الذي يدعو إلى إلقاء المكتبات في النار وتسليط الطوفان على المتاحف أو بنصيحة ماياكوفسكي المشابهة في بيانه السيء السمعة «صفعة على وجه الرأي العام» الذي وقعه دافيد برليوك والكسي كروشينيك وفلاديمير كلينيكوف عام ١٩١٢، الذي يدعو إلى «إلقاء بوشكين ودستويفسكي وكل الآخرين من على ظهر السفينة البخارية للحداثة»[٣]. إني أفكر بالأحرى في ابداعاتهم الحقيقية في ممارسة الشعر والنثر: رفض الشكل «الجميل» العضوي البيولوجي لصالح الفن المعنوي المهندم والمهندس، ورفض الحميمية مع الطبيعة لصالح المدينة والآلة، أو كما أعلن بصراحة مارينيتي وماياكوفسكي عن إزاحة الرمزية وإحلال الاستعارة أو المجاز الواقعي محلها، كما تجلى في أعمال كافكا وكامو وتشابيك وأورويل وزامياتين، وتلاشي الإيمان باللغة كسحر واستخدامها كوسيلة للإقناع والمعالجة أو كعلاقة مستقلة بعيداً عن أي علاقة بالواقع أو على الأقل بالواقع فوق الطبيعي. وإذ يفكر الرمزيون بأن الشعر يرفعنا إلى مملكة عليا، حلم المستقبليون بالعصر الألفي أو بيوتوبيا تكون اشتراكية، ومن هنا نبرر حماستهم للثورة أو ـ كما قال كلبنيكوف ـ حلموا بالفردوس المفقود حتى في التاريخ السابق على البشرية. وبينما آمن الرمزيون والأوجيون بالإلهام (وكذلك مثلاً مارينا تزافيتيفا) فإن الطليعة فكرت بـ«كيف نصنع القصائد» كما سمى ماياكوفسكي أطروحته الصغيرة عام ١٩٢٦.

إني أعي أن هذه التمايزات ليست دائماً حاسمة: فقد يعتنق الكتاب عقائد غير منسجمة أو ينقلبون ببساطة من طرف إلى آخر. فلكل زمن

إحياءاته ومشاركاته. وفي النظرية الأدبية على وجه الخصوص يواجهنا بحكم الضرورة عدد محدود من الموضوعات التي نوقشت مرات ومرات، مع «مفاهيم متناقضة تناقضاً أساسياً» لا يمكن أن نقول عنها إنها جديدة كل الجدة. وما تزال الحركة الروسية الشكلانية التي ظهرت بعد الانقسام الكبير بقليل تؤلف إسهاماً وطيداً في النظرية الأدبية، تؤلف إنجازاً ذا أهمية مفردة، ما يزال صداها حتى أيامنا هذه. ويعتبر كتاب فكتور شكلوفسكي «بعث الكلمة» (١٩١٤) أول إعلان واضح، لكن كمجموعة فإن الندوتين الصغيرتين (عن نظرية اللغة الشعرية) اللتين نشرتا في بتروغراد في ١٩١٦ و١٩١٧ وبعد الثورة مجموعة «الشعرية» المنشورة عام ١٩١٩ تقدم لنا جبهة مشتركة نوعاً ما. وقد أصبحت الحركة أشبه بمؤسسة، أشبه بتشكيل «جمعية دراسة اللغة الشعرية» في اوكتوبر عام ١٩١٩.

إن الدفاع عن المستقبلية واضح في كتاب شكلوفسكي الأول قبل الحرب، وقد استلهمه كراس رومان جاكوبسون الصغير «الشعر الروسي الأحدث ـ براغ» (١٩٢١) المكرس تكريساً رئيسياً لشعر كلبنيكوف هي مادة للتاريخ الأدبي. ولكن ما زلت أرى أن من الخطأ حصر النظرية الشكلانية بمجرد صدى، أو بقايا وليمة الشعر المستقبلي كما نجد ذلك حديثاً في كتاب كريستينا بومورسكا «النظرية الشكلانية الروسية وجوها الشعري» (١٩٦٨). وتبدو أن أطروحتها قد غالت مغالاة كبيرة. والنقد أو النظرية الشكلانية تؤثر بدورها في الشعراء. فقد كانت العلاقة «جدلية» كما نقول في هذه الأيام، مع أني أفضل الحديث بكل تواضع عن التفاعل. وهذه العلاقة لا يمكن تقريرها تقريراً مسبقاً. إن ذلك عقيم كعقم مناقشة المسألة المشهورة «ما الذي جاء أولاً الدجاجة أم البيضة». يمكن أن نبين أن بعض الشعراء (وعلى الأخص ماياكوفسكي) وافقوا بكل قناعة وأحياناً بشيء من الحيرة والدهشة كما أظن على هذه الناحية فتطورت

النظريات على يد نقاد أكاديميين أو غير أكاديميين. قد يكونون جريئين في تجربتهم مع اللغة، مع أنه قد يكون من الصعب إظهار هذا بشيء من التفصيل الملموس. العلاقة الأخرى اسهل إثباتاً: فيرى المرء بوضوح تأثير الممارسة المثمرة على نظريات الشكلانيين، وبشكل رئيسي في الدفاع عن المعالجة الحرة للكلمات، عن صوتها ومعناها والسياق الجديد والشعر الحر. ولكن بالتأكيد لا يمكن ولا يجوز حصر الشكلانية الروسية بالمدافعين فقط عن الممارسة المستقبلية. فإن كان الأمر هكذا فإن النظرية الشكلانية الروسية لن تكون أكثر من حاشية تاريخية قليلة الأهمية خارج روسيا إلا لطلبة المستقبلية الروسية. فإن كان الأمر على هذا النحو فإننا لا نستطيع أن نفهم لماذا كان للشكلانية الروسية كل هذه الاصداء في بولونيا وتشيكوسلوفاكيا في الثلاثينات، ولماذا جذبت هذه الكوكبة من الشعر الروسي المختلف تماماً عن سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى اهتماماً كبيراً في روسيا السوفياتية اليوم، وهو اهتمام يتزايد أيضاً في الغرب. إن أسلاف الشكلانية الروسية في تاريخ النقد الروسي وفي التفكير الغربي في الأدب مبعثرون جداً ولا يتطابقون أبداً من أسلاف المستقبلية. وحتى المتعاطفون من بعض الشكلانيين مع المستقبلية كانوا أبعد من أن يشكلوا مجموعة. بالتأكيد أن بوريس ايخنباوم على الأقل قد أعجب بالأوجيّين، كما تدل دراسته «أنا أخماتوفا» (بطرسبرغ ١٩٢٣) على ذلك دلالة مقنعة. وقد علمنا أن يوري تيبانوف قد انسحب مبكراً من مدار المستقبلية، وأن فكتور زيرمونسكي ـ الذي أعلن منذ البداية تحفظاته حول المبادىء الشكلانية ـ لا يهتم كثيراً بالرمزيين ولا بالأوجيّين. على أي حال فإن مبدأ الشكلانيين، وعلى الأخص في مرحلة نضجهم، لا يشير إلى أي نزوع إلى الدفاع عن المستقبلية، حتى لو عرفنا بالضبط ماذا يعني هذا المصطلح. إن البحث المدهش لفلاديمير ماركوف قد أظهر أن المستقبلية

كانت مصطلحاً فضفاضاً عند كثير من المجموعات المنشقة القلقة التي تجاوزت تصريحاتهم النظرية قليلاً التوجهات القديمة إلى حرية الفنان وتحرره من التراث الأدبي. سأحاول وصف وضع الشكلانيين الروس بغض النظر عن الاستخدام الذي وصفه الشعراء في تعاليمهم أو إلى الإيحاءات التي قد تكون مستخلصة من التجربة المستقبلية. فالدافع أو القصد لا يستطيع أن يقدر المضمون الفعلي للمبدأ أو قيمته.

وحتى أقدم سرداً دقيقاً للتعاليم الشكلانية، من الضروري وضع تمايزات بين الشخصيات الكبرى التي تختلف جداً في الخلفية والمزاج والثقافة. والترتيب يبدأ من فكتور شكلوفسكي اللامع ولكنه المتهور أيضاً حتى فكتور زيرمونسكي، وهو ذهن أكاديمي حذر ذو ثقافة موسوعية. كان البادىء شكلوفسكي (المولود عام ١٨٩٣) كان ذبابة الخيل، كان أول من صاغ المفاهيم الأساسية بجرأة كبيرة. لقد جمع مقالاته في مجلد بعنوان «في نظرية النثر» (١٩٢٥) وبدأ ايخنباوم (١٨٨٦ - ١٩٥٩) بقطعة قلقة عن «معطف» غوغول «كيف صُنع معطف غوغول» فشرح ميلوديا الشعر الغنائي الروسي (١٩٢١) وألف كتاباً صغيراً عن شعر ميخائيل ليرمنتوف (١٩٢٤) وقدم دفاعاً معقولاً ومتواضعاً عن الطريقة الشكلانية في ١٩٢٥. وكان بوريس توماشفسكي (١٨٩٠ - ١٨٥٧) الاختصاصي بالعروض في المجموعة. و«النظم الروسي» (١٩٢٣) هو تقرير كلاسي عن آرائهم. وفي «نظرية الأدب» (١٩٢٥) يقدم توماشفسكي خلاصة لمبادىء المجموعة. وبدأ يوري تنيانوف (١٨٩٤ - ١٩٤٣) بدراسة عن محاكاة دستويفسكي الساخرة لغوغول نشرت عام ١٩٢٤، بعنوان «مشكلة اللغة الشعرية» وكرس جهده وفكره لمشكلة التقييم الأدبي. وتشير مجموعة مقالاته «الجامدون والمبدعون» (لينينغراد ١٩٢٩) إلى اهتمامه بسجال التقاليد والتمرد في تاريخ الشعر الروسي.

وتخصص فكتور زيرمونسكي (١٨٩١ - ١٩٧١) الذي بدأ تلميذاً من تلاميذ الرومانتيكية الألمانية: بقضايا من أمثال «مفهوم الأشعار الغنائية» (١٩٢١) ونظرية وتاريخ «الإيقاع» (١٩٢٣). كان أيضاً ناقداً مقارناً فعالج في «بايرون وبوشكين» (لينينغراد ١٩٢٤) موضوعاً مستهلكاً بطريقة أصيلة. لكن المجادلات حول الطريقة الشكلانية في مجموعة «مسائل النظرية الأدبية» (١٩٢٨) تبين أن زيرمونسكي رفض مبكراً جداً التقارير المتطرفة لشكلوفسكي وايخنباوم. ويجب أن ننظر إلى فكتور فلاديميروفتش فينوغرادوف (١٨٩٥ - ١٩٦٩) على أنه ممارس مثقف للأسلوبية أكثر من كونه نظرياً. ودراساته عن غوغول ومن قبل عن دستويفسكي وضعت الأساس لتاريخ الرواية النثرية الروسية وتجلت في كتابه «تطور الطبيعية الروسية» (١٩٢٩) ويقف رومان جاكوبسون (ولد عام ١٨٩٦) بعيداً نوعاً ما، مع أنه كان كطالب صغير جداً في موسكو، أحد مؤسسي المجموعة وقدم لها مجهوده في التدريب اللغوي. لكن جاكوبسون ترك روسيا عام ١٩٢٠ وكراسته «الشعر الروسي الأحدث» (١٩٢١) نشرت في براغ وأطروحته الصغيرة «النظم التشيكي» (١٩٢٣) التي تعتبر هامة للوزن المقارن، نشرت في برلين ١٩٢٣. ومعظم كتاباته المتأخرة كانت بالتشيكية والفرنسية والألمانية. وكذلك نشر اللساني غريغوري فينوكور (١٨٩٦ - ١٩٤٧) مقالات نظرية حول اللغة الشعرية في العشرينات، وكتب مؤخراً دراسة رائعة «ماياكوفسكي مبدعاً للغة» (١٩٤٣) ولعب أوسيب بريك (١٨٨٨ - ١٩٣٨) دوراً قيادياً في منظمة الجماعة، لكن كتاباته المنشورة قليلة. وإسهامه حول الشخصيات الهامة في مجلد «الشعرية» عام ١٩١٩ ودراساته عن ليف لاكوبنسكي (توفي عام ١٩٤٥) حول المسألة ذاتها كانت هامة في المراحل المبكرة للحركة. وقدم ميخائيلوفيتش انجلغارد عام ١٩٢٧ سجلاً

وصفياً عاطفياً لـ«نظرية الشكلانية في التاريخ الأدبي». بعض الباحثين الذين لم يكونوا أعضاء تماماً في المجموعة أظهروا تأثير الشكلانية في كتاباتهم. فقد كتب غريغوري الكسندروفييتش غوكوفسكي دراسة ثورية عن الشعر الروسي في القرن الثامن عشر (١٩٢٧) وكتب فاسيلي غبيوس كتاباً عن غوغول (١٩٢٤) أولى فيه اهتماماً خاصاً للقضايا التي طرحها الشكلانيون. وكان ميخائيل ميخائليوفتش باختين (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥) الذي قدم «قضايا شعرية دستويفسكي» (١٩٢٩) متأثراً تأثراً عميقاً بالطرائقية الشكلانية، مع أنه حاول إبعاد نفسه عن الشكلانيين إبعاداً شديداً. وكذلك فلاديمير ياكوفليفتش بروب الذي كان كتابه «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» (١٩٢٧) أول محاولة لتشخيص وتحليل المخططات السردية في قصص الجن، التي انطلقت من الفكرة الشكلانية عن الوظائف كعناصر مستمرة في الحكاية الشعبية، مع أن بروب احتفظ بكونه باحثاً فولكلورياً.

لن نميز فقط بين الأشخاص، بل أيضاً بين المراحل الزمنية: المرحلة المبكرة من التحديد الذاتي (من ١٩١٦ ـ ١٩٢١ تقريباً) حيث سادت نغمة جدالية شديدة وحاولت الحركة انتزاع نفسها انتزاعاً حاسماً من الماضي المباشر وتركز الاهتمام على بضع قضايا في اللغة الشعرية والإنشاء النثري، والمرحلة الوسطى امتازت بالامتداد والتدعيم (١٩٢١ ـ ١٩٢٨ تقريباً) حيث خضعت مجمل القضايا الأدبية لإعادة اختبار (ويلاحظ الانتقال إلى التاريخ الأدبي في هذا الزمن). وأخيراً تأتي مرحلة الانحلال والتكيف (١٩٢٨ ـ ١٩٣٥) عندما انسحب بعض الشكلانيين جزئياً بسبب ضغط العقيدة الماركسية الحاكمة، بينما ساوم بعضهم الآخرون محاولين القيام بمصالحة بين الشكلانية والماركسية، أو فروا ببساطة إلى مبادىء أخرى. ولا يحتاج المرء أن يعزو هذا الانحلال إلى الضغط

الخارجي فقط، فقد يغير الناس اهتماماتهم. فطور شكلوفسكي اهتمامه إلى السينما وكتب منذ بداية ١٩٢٣ سيرة ذاتية غريبة اطلق عليها عنواناً ساخراً. (رحلة عاطفية: مذكرات ١٩١٧ - ١٩٢٢). دراسته الأخيرة عام ١٩٢٨ عن رواية تولستوي «الحرب والسلام» كانت وعياً ذاتياً حاول فيها جمع المبادىء الشكلانية والاجتماعية. منذئذ صارت بعض كتاباته النقدية متكيفة وعادية، مع أنه يفصح في كتاب له عن دستويفسكي «ماله وما عليه» (١٩٥٧) عن بعض لمعات قديمة. وعانى ايخنباوم كثيراً خلال المرحلة الجدانوفية في أواخر الثلاثينات فاجتنب المعارك حتى وفاته، مع أنه في كتاباته المثمرة والثقافية توجه إلى السيرة الأدبية. ومجلداته الثلاثة عن تولستوي لا تحتفظ إلا بآثار فقط من مبادئه المبكرة. ومجلده الأخير الذي لم ينته ويدور حول سبعينات القرن الماضي والدراسات الجديدة عن ليرمنتوف هو عمل ايديولوجي ثقيل ورديء. وكرس توماشكفسكي مجلدات ضخمة لينشر الكلاسيات الروسية وكتب صورة أدبية مسهبة عن بوشكين وكذلك عن «الشعر واللغة» (١٩٥٩). وأصبح باحثاً تاريخياً ومثقفاً بالنصوص. وكتب تينانوف كتابة هزيلة عن حياة الشاعر الديسمبري وليم كيوكلبيكر والكاتب الدرامي السكندر غريبودوف وعن بوشكين. وكانت أعظم نجاحاته قصة «الملازم كيتجي» (١٩٣٠). كان تينانوف أول من مات من المجموعة المتألقة: واهتم زيرمونسكي بأقصى النشاطات البحثية: كتاب ضخم عن الديالكتيك الألماني وكتاب عن الملحمة الجيورجية يوحي بمكانته. وأصبح فينوغرادوف لسانياً مشهوراً: فكتابه عن لغة بوشكين وأسلوبه (١٩٤١) صار مقياساً وكذلك كتابه عن القواعد الروسية وتاريخ اللغة الروسية. وقضى جاكوبسون ثمانية عشر عاماً في تشيكوسلوفاكيا، فساعد في تأسيس حلقة براغ اللسانية وجاء الولايات المتحدة عام ١٩٤١. وهو لساني مختص بالسلافيات. وفي

السنوات الحديثة عاد إلى قضايا التحليل الأدبي، إلى «قواعد الشعر» وكان عمله جسراً إلى البنيوية الفرنسية الجديدة.

عندما نرجع إلى المضمون الفعلي لتعاليم البنيوية، لا بد أن ننبه أن بعض هذه التعميمات تنطبق حقاً على مؤلفين معينين، ذلك أن ثمة ظلالاً وفروقات في الرأي أو حتى خلافات بينهم، وما يطرح في زمن ربما لا يصح في مرحلة ثانية. ومع ذلك سنحاول عرض الموقف العام للشكلانيين.

إن عنوان «الشكلانية» مضلل إذا طبق على التعاليم الناضجة للمجموعة. في البدايات الأولى قد نجد صياغات تتردد من أمثال الجمالية المتطرفة والدفاع عن الفن من أجل الفن. ويذهب شكلوفسكي بعيداً: أنه يؤكد كل فن هو «انفعال خارجي» ذلك أنه بعاطفة خارجية أو من دون عاطفة. وغالباً ما يقلل دوره الاجتماعي، متحدثاً حديث مسلمات أو حديث شجب عن «عدم تأثيره ومحدوديته وبعده عن الألزام»(٤). في «حركة الفارس» (١٩٢٣) يشكو من خطأ تماهي الفن الثوري في الثورة الاجتماعية فيقول مبالغاً «الفن دائماً بعيد عن الحياة ولونه لايعكس أبداً لون العلم الذي يخفق فوق قلعة المدينة»(٥). وكل موضوعات الفن متساوية «الأعمال الفكاهية والتراجيدية والتي تهز العالم والحميمية هي أعمال متساوية. إن مواجهة عالم بمواد عالم يشبه مواجهة قطة بجحر»(٦). ومثله يسخر جاكوبسون من المقاربة الايديولوجية في دراسة الفن. يتساءل «لماذا يجب أن يكون الشاعر مسؤولاً عن صراع الأفكار أكثر من مسؤوليته عن معركة بالسيوف والمسدسات؟» فالأفكار في الأدب تشبه الألوان على اللوحة، وسائل من أجل غاية. ويشكو جاكوبسون من أن خلط الفن بالحياة يحولنا إلى «مشاهدين من القرون الوسطى يضربون الممثل الذي يقوم بدور يهوذا الاسخريوطي»(٧).

وعندما يقول شكلوفسكي «الشكل يخلق المضمون»[٨] وعندما يعرف جاكوبسون موضوع الدراسة الأدبية «ليس كأدب بل كأدبية يجعل من عمل من الأعمال أدبياً»[٩] فإننا يجب أن نفهم أن الشكل يستخدم بمعناه بحيث يجعله الشكلانيون يمتزج مع ما اعتدنا على تسميته المضمون. والتباين بين الشكل والمضمون لا وجود له. وقد تحدث الشكلانيون بوعي أخيراً عن «البنية» وهو مصطلح يتجنب اعتبار الشكل قشرة خارجية تغلف نواة المضمون. إن التعاليم الناضجة للشكلانيين تميز بين عناصر الأعمال الفنية وتلك التي تختلف عنها جمالياً والتي هي «مواد أولية» من أمثال الكلمات خارج السياق أو الموتيفات في الحياة الواقعية، والطريقة التي يتحقق بها التأثير الجمالي داخل عمل فني. فالشكل هو تنظيم المواد الجمالية مسبقاً. وقد أحيا الشكلانيون الروس في أحسن أحوالهم المفهوم القديم لوحدة العمل الفني وتكامله وتماسكه، مع أنهم تجنبوا التضمين الأيديولوجي لفكرة العضوية.

يعتبر الشكلانيون الروس الشكل نتيجة لعمليتين: التفكيك والتنظيم. ومصطلح «تفكيك» لا يشتمل على تضمين ازدرائي. إنه يعني ببساطة التغيرات المفروضة على المادة والتأثير الذي تحققه مثلاً اللغة الشعرية في معارضتها للغة النثرية، ونمذجة التكرارات والأشكال الصوتية وإيماءات الحبكة الروائية ومنعطفاتها - باختصار إنه يعني كل «الوسائل أو الإجراءات» أو «الأدوات» الفنية. ولكن هذه الوسائل يجب أن تطبق بطريقة نظامية، أن تنظم، أن تنسجم كل وسيلة مع الأخرى لتحقيق تكامل العمل الفني الأصيل، لتحقيق الشكل النوعي أو البنية. وهكذا درس الشكلانيون الروس (بأناقة كبيرة أول الأمر) ليس فقط الوسائل من أمثال النماذج الصوتية والأوزان والأشكال الإنشائية، وتقاليد النوع الأدبي، بل أيضاً الوظيفة الجمالية للثيمات والموتيفات والحبكات.

لن أناقش عمل هذه المجموعة في المسائل التكنيكية كالنماذج الصوتية وعلاقة النماذج المادية بالسياق أو بتماوج الصوت، أو دور حدود الكلمات في العروض. لقد أوضحت النصوص الروسية كل هذا، مع أن المفاهيم الرئيسية من أمثال التشديد على النظم ككل أكثر من التشديد على التفعيلة كوحدة وزنية أساسية، يمكن تطبيقها على اللغات الأخرى أيضاً. إن رفض الطرائق القديمة وكذلك الطرائق القائمة على التحليل بوسائل علمية للتلاوة الشفهية كان خطوة حاسمة في تحرير الأوزان من الخرافات القديمة. لقد أحيا معنى دور الصراع بين النموذج الوزني وإيقاع الكلام كواقع أساسي للعروض. لقد نجح الشكلانيون في أن يعيدوا للأوزان تماسها الضروري مع اللسانيات والدلالات.

كما كان الهجوم على مفهوم الشعر على أنه «التفكير بصور»[١٠] فعّالاً جداً. فالتأكيد الملحاح على الخيال المرئي بدا للشكلانيين مرفوضاً فكثير من الشعر يحقق تأثيره عن طريق مجرد الصوت أو تلاوين الصوت والتوازنات والتباينات والقواعدية أو الاندفاع الإيقاعي أو التدفق. قالوا إن الاستعارة هي شكل لغوي لا يحتاج إلى أن يكون مرئياً. لا يحتاج إلى أي علاقة مباشرة مع الواقع. إن الواقعية تستخدم الكناية وهي شكل من التجاور، فلابد من النظر إليها على أنها نوع من الفن (وأنا أشك في تقصيرهم).

بعض التصريحات المقتبسة موجهة ضد القواعد الديالكتيكية التي فرضها التقليد الأيديولوجي للنقد الروسي ـ سواء كان ليبرالياً أو رمزياً أو ماركسياً ـ وضد الرأي الشائع بأن الشعر يستخدم كنوع من «جيش الخلاص». لكن الشكلانيين لاينكرون على الفن وظيفته الاجتماعية الكبيرة، فقد وسّعوا منها وأعادوا النظر في تحديدها. وقد أكدوا مراراً أن

«غرض الفن هو جعلنا نرى الأشياء لا جعلنا نعرفها. فالفن يوقظنا من سباتنا». وبذلك كرروا علينا الموتيف القديم للجماليات الذي كان مألوفاً لوردزورث وجوزيف كونراد وكان بارزاً لدى تولستوي. إنهم يذكروننا بجون كرورانسوم في إلحاحه على التناقض بين العلم والفن، فالفن مكلف بإعادة «مادة العالم» إلينا. وقد حلل الروس الوسائل التي تجعلنا نرى أو بالأحرى «نحقق هذا العالم». فإحدى هذه الوسائل تجبرنا على التباطؤ، على التأخر، على وضع الكوابح بغية التركيز على العمل الفني. يقول شكلوفسكي «طريق الفن وهو طريق ملتف، طريق يجعلنا نشعر بالحجارة عليه، طريق يعود على نفسه»[11]. إن الفن يضع حواجز القفز أمامنا، إنه يشبه لعبة فتح الفأل بالكوتشينا أو لعبة الصور المرسومة على مكعبات. فالقصص الإطارية من أمثال ألف ليلة وليلة وارجاءاتها المستمرة وخيباتها وقصص المغامرة والسر، والروايات البوليسية بمفاجآتها وألغازها، تصلح أن تكون أمثلة واضحة. ربما يدهشنا الاهتمام الذي يوليه شكلوفسكي للأسرار في رواية ديكنز «دوريت الصغيرة» أو الذي يوليه بوريس ايخنباوم لـ«او. هنري» وهو كاتب قليل الأهمية في تاريخ الأدب الأمريكي. وذلك في مقالة طويلة من مقالاته. ويمجد شكلوفسكي باستمرار رواية لورنس ستيرن «ترسترام شاندي» باعتبارها الرواية «النموذجية» التي تجعلنا واعين لشكلها عن طريق الانقطاعات والاستطرادات المتكررة، عن طريق «فضح» شكلها، عن طريق إظهار تقنية الصناعة، عن طريق المحاكاة الساخرة للرواية التقليدية. لقد كان ستيرن في نظر شكلوفسكي أول من كتب رواية عن الرواية. أو إذا أردنا مثالاً آخر للطريقة أشرنا إلى بوريس ايخنباوم في إعادة شرحه معطف «غوغول» ـ التي اعتبرت تقليدياً التماساً إنسانياً للإنسان الفقير ـ باعتبارها سخرية من إظهار فن سرد القصة. إننا نسمع صوت الراوي، وهو نتيجة للنماذج الصوتية والكنايات والانحدارات الاستعارية

الساخرة والأسماء المضحكة كاسم البطل أكاكي أكاكييفيتش، وأمثال تلك الأحداث السخيفة كسرقة الشبح لمعاطف الفراء - إنه يصل إلى نتيجة هي أنها قصة لا يمكن تفسيرها بالقواعد الواقعية بل تتنافر معها.

كانت الشكلانية أول الأمر تقف ضد النزعة التاريخية للتغيرات الصوتية إلى المقاربة الوصفية للغات الحية وتحويل الدراسة الصوتية للأصوات الفردية إلى وحدات الأصوات كمعنى، وكان مصطلح «الفونيم» قد ابتكره بودوان دي كورتيني، وهو بولندي من أصل فرنسي درس في جامعة سان بطرسبرغ. لكن الشكلانيين سرعان ما رأوا أن الرفض الشامل المستقبلي أو البلشفيكي للماضي لا يمكن الدفاع عنه وأن التاريخ الأدبي لابد من إعادة فتحه بمصطلحات جديدة. وقد فعلوا ذلك بافتراضهم وجود تطور داخلي في الفن دائماً يحل التمرد فيه محل التقليد. لقد رفضوا التاريخ الأدبي المألوف باعتباره خليطاً من الوقائع غير المنسقة. وكما قال جاكوبسون «يذكرنا مؤرخو الأدب القدماء برجال البوليس الذين بغية القبض على شخص معين، يقبضون على كل شخص ويصادرون كل شيء ويعتقلون كل من يمر في الشارع. فمؤرخو الأدب يستخدمون كل شيء - الوضع الاجتماعي والسيكولوجيا والسياسة والفلسفة. وبدلاً من الدراسة الأدبية يقدمون لنا خليطاً من المبادىء المستنبتة محلياً»[١٢]. لقد حاول الشكلانيون تغيير هذا بالتركيز على فن الأدب، على تطور الأسلوب الشعري الذي يصفونه على أنه عملية «أتمتة» الجدة البالية، أتمتة شعور الغرابة ولذلك فإنها عملية الاستئناف الجمالي الذي سريعاً ما يفصح عن الرغبة في التغير. فالتمرد يبدأ من «تحقيق» الوسائل الجديدة التي هي بدورها تصبح بالية. لكن الشكلانيين لم يدركوا أن هذه العملية هي عبارة عن تأرجح بين الفعل ورد الفعل. إنهم يعرفون أن تطور فن الأدب وثيق الصلة بالتغيرات في تراتيبة الأنواع التي غالباً ما

تعزى للقلاقل الاجتماعية. لقد بينوا كيف أن الأنواع المعتبرة «متدنية» قد أعادت شباب الأدب، كيف أن الأدب يحتاج دائماً إلى «البربرية». لقد ارتفع دستويفسكي بالرواية الصحفية المسلسلة الفرنسية إلى مملكة الفن الرفيع، ومجد بلوك الأغنية الغجرية، وحتى بوشكين استخدم شعر الألبومات المنحط الموجه إلى السيدات في غنائياته الغزلية النبيلة.

ولابد من الاستنتاج أن الشكلانيين الروس قدموا اسهاماً نفيساً وقوياً للنظرية الأدبية. لقد وصفوا دراسة العمل الأدبي الفعلي في مركز الدراسة وأبعدوا الدراسات البيوغرافية والسيكولوجية والسوسيولوجية إلى الهامش، فاشتغلوا بوضوح في موضوع «الأدبية» وتغلبوا على الفصل القديم بين الشكل والمضمون وطرحوا بشجاعة مسألة التاريخ الأدبي باعتباره عبارة ديناميكية داخلية. كل هذه الإسهامات أصيلة يمكن أن نضيف إليها الكثير من التصفيات التي قاموا بها في تحليل النماذج الصوتية والأوزان والأشكال الإنشائية. لقد شخصوا الفرق بين أساليب الخطاب، وأقاموا تفريقاً حاداً ومثمراً بين الخرافة والحبكة أو ماسموه «سيوجدت» واهتموا كثيراً بالمحاكاة الساخرة كانعكاس للشعور بالتغير الأسلوبي ودرسوا الطرق المختلفة للسرد ودور الراوي وصوته في السرد «السكاز» ودرسوا التراتبية المتغيرة للأنواع في التاريخ الأدبي. إن هجومهم على هيمنة الصورة كوسيلة أساسية للشعر يبدو لي مقنعاً، مثلما هو مقنع تأكيدهم على الوسائل الشعرية الأخرى: كالتحقق من الاستعارة ودور المخططات القواعدية والتركيبية والمسرحية المحضة ذات الفن اللفظي. كل هذا وكثير غيره يمكن فهمه من مؤلفاتهم الواسعة، التي لسوء الحظ لا يمكن استيعابها من دون معرفة النصوص الروسية، موضوع المناقشة. وما تزال أعمالهم عظيمة القيمة، ليس فقط كمدافعين عن الفن الطليعي أو كمفسرين لمسيرة الأدب الروسي، بل أيضاً كمناقشين وموضحين ومطورين للطرائق التي

نشأت في سياقات مختلفة كل الاختلاف. لقد أمكن نقل نظرياتهم وتكييفها في أزمان وبلدان أخرى.

لا توجد نظرية تسقط من السماء وتزعم أصالتها المطلقة. أن أسلاف البنيويين معروفون جيداً. فمع أن الشكلانيين رفضوا المزاعم الميتافيزيقية للرمزيين، فإن نظرتهم في تكتيك النظم وتحليل الشعر تشترك على الأقل مع شاعرين رمزيين هامين: بريوسوف وبيلي.. إن الكتاب الضخم لبيلي بشكل خاص حول «الرمزية» (١٩١٠) بدراساته الإحصائية للنظم الروسي لابد أنه كان دافعاً ومحرضاً. وفي عام ١٩١٧ عاد اللغوي سيرجي كارتسيفسكي من جنيف بعد سنة من الدراسة على يد فرديناند دي سوسير. لقد أشرت إلى علم الأصوات. فقد عرف زيرمونسكي الشيء الكثير عن اهتمام الألمان بالأسلوبية ودراسة الشكل: إنه يرجع إلى أوسكار فالزل بصورة خاصة. فالمقاربة الصوتية الأساسية ربما لا تكون متأتية من قراءة هوسرل الذي ظهرت ترجمة كتابه «الدراسة المنطقية» في روسيا عام ١٩١٢، بل من كتاب ناشر روسي هو غوستاف شبيت الذي شرح في كتابه «مظهر المعنى» (موسكو ١٩١٤) الفرق الأساسي بين الإحساس والمعنى. وقد عرف الروس الآراء الفانتازية لرينيه غيل، تلميذ مالارميه الذي كان على صلة مع بريوسوف والذي أخذوا منه مصطلح «الاوركسترالية» لنماذج الشعر الصوتية. وهناك كتاب ألماني محدود الشهرة والذيوع لبرودر كرستيانسن «فلسفة الفن» (١٩٠٨) ترجم إلى الروسية عام ١٩١١. وقد اشتقت منه بعض المصطلحات من أمثال «الصفة الفارقة» و«الهيمنة». ولست متأكداً من دوربرغسون الذي ظهرت مؤلفاته الكاملة بالروسية قبيل الحرب العالمية الأولى مباشرة. إنه يتحدث حديث الواثق عن «وسائل» الفن، عن مصيره ونسيجه. إن فكرة التطور بارزة لدى الكسندرفيسيلوفسكين أعظم مقارن روسي، الذي تركزت

مؤلفاته على الفولكلور. مفهومه الأساسي عن التاريخ الداخلي للفن يـ
في فرنسا كتابات فرديناند برونتير وإن كان كتاب الباحث الفر
«تطور الأنواع» يشدد على التوازي البيولوجي تشديداً كبيراً.

وعندما لفتت الشكلانية الانتباه حديثاً في الغرب كانت ،
لحركات نقدية مماثلة. فهناك تماثل واضح مع جهود النقد الجديد في
البلاد، مع أننا يجب ألا نقلل من الفروقات في الروح العامة
التأكيدات: فالروس يرتبطون بالثورة أكثر مما يرتبطون بالتقليد، فإ
بالعلم أكثر من إيمانهم بالتفسير. والأحدث من ذلك أن الشكلانية الر
كانت السلف للبنيوية الفرنسية الجديدة. لكن مثل هذه الإثارة سببتها
المزاعم التي تبدو لي قائمة على سوء فهم. فالمفهوم الروسي عن الشك
البنية هو دائماً محصور بالعمل الفني أو بمجموعة أعمال فنية ولي
مماثلة لبنية اجتماعية شاملة، كما عند ليفي شتراوس ولوسيان غولدمان
البنية عند الروس هي ببساطة مصطلح لوحدة العمل الفني. فقط في بـ
مقالات متأخرة برزت فكرة «نظام الأنظمة» أو سيميولوجيا ع
وطرحت طرحاً عابراً جداً. فالأغلب أنهم تحدثوا عن العلاقة الجدلية
«السلاسل» الأخرى، ومع المجتمع والفنون الأخرى.

إذا أخذنا المبادىء الشكلية الروسية بمنظور هذه الأيام اتضـ
محدودياتها لأي طالب نقد. وأنا لا أفكر بالنزعة المتطرفة لبعض صيـ
التي يمكن تصحيحها، والتي عدلتها الحركات البولونية والتشيكية
استلهمت الشكلانيين الروس، بل أفكر بماذا يجب، من وجهة نظر
أدبي، أن يظهر على أنه النقص الأكبر في الموقف الشكلاني وهو محـ
فصل التحليل الأدبي والتاريخ الأدبي عن القيم وحكم القيمة. فقد ا
الشكلانيون أساساً المقارنة التكنيكية والعامة للأدب التي قد تعتمد

معطيات عصرنا لكنها من دون شك تقضي على إنسانية الفن وتدمر النقد. ويبدو لي من الخطأ مثلاً أن نؤمن أن «الجدة» هي القاعدة الوحيدة في عملية التاريخ. فمثل هذه القاعدة سوف تمجد مبدعاً مثل مارلو أكثر من شكسبير. كما أن هناك هراء في نظريتهم الأساسية. فليس يكفي في تأثير الأدب أن نصفه بمصطلحات من أمثال «التحقق» و«الرؤيوية» و«أحداث الغرابة» مهما كان غنياً. لقد غدوت أكثر وأكثر مرتاباً في مفهوم القيمة في الأدب. إن الروس أوغلوا كثيراً جداً في الحسم والثقة بنوع من الضرورة في العصر، بروح العصر التي تحدد شكل الأدب واتجاهه. ولابد أن يتحفظ المرء عندما يسمع أوسيب بريك يعلن أنه «لو لم يولد بوشكين لكتبت رواية ـ ايوجيني ايوجين ـ ذاتها»[١٣] ولكن حتى في أقل الصياغات تناقضاً يتحدث باستمرار ايخنباوم وآخرون أن الفن ليس إبداعاً بل هو فعل اكتشاف أشكال موجودة مسبقاً في حالة من التقنع. فالأفراد متضائلون والتاريخ الجمعي مفترض افتراضاً، إنه تاريخ بلا أسماء، هذه هي فرضية هنريك ولفلن عن تاريخ الفن. ومفهوم الزمن الذي يخضع لمثل هذه الصياغة هو مفهوم خاطىء كما يبدو لي. إن الفنان مثل أي إنسان قد يصل في أي لحظة إلى ماضي حياته الخاصة أو إلى ماضي البشرية. فليس صحيحاً أن الفنان يتطور باتجاه هدف مفرد. إن العمل الفني ليس عضواً في متواليات وليس حلقة في سلسلة. قد يرتبط بأي عدد من الأفكار أو الأصوات أو الصور من الماضي.

لم يستطع الشكلانيون تجنب مخاطر النسبية التاريخية التي هي الفوضوية أو النهلستية في علم الجمال، وتبنوا مفهوماً عن الشعر يبالغ كثيراً في دور الباحث الذي يعالج اللغة كصوت أو قواعد فينتهي إلى نتيجة أن بو ومالارميه الذي يحمل خلاصته، وكلبنيكوف هي الشخصيات المركزية في الشعر الحديث. وفي مسألة الذوق يبدون

مرتبطين بالزمن وينظرون إلى الماضي، على الرغم من رفضهم الصوفية والسرانية، حتى مرحلة الرمزية، أو حتى المثل الأعلى للشعر «المطلق» أو رؤية الشعر على أنه لعبة أو لغز. ومن جهة أخرى نجدهم لحسن الحظ قد ذهبوا بعيداً خلف الحدود الوقتية وطرحوا المسائل الكبرى لنظرية الأدب والتاريخ الأدبي ليس في روسيا وحدها، وفي بعض الأحيان قدموا الإجابات.

قال مایاکوفسكي في «كيف تصنع شعراً»: «الأطفال (والمدارس الأدبية الصغيرة أيضاً) دائماً يتشوقون لمعرفة ماذا في داخل الحصان المرسوم على اللوح. بعد ظهور الشكلانيين انكشف تماماً ما في داخل الأحصنة والفيلة اللوحية. فإذا كان الحصان قطعة أتلفت بسبب هذا فإننا سوف نقول: سامحونا»(١٤).

* * *

الشكلانية الروسية Russian Formalism

1 - Oeuvres complites, ed. Y. G. Le Dantec (Paris, 1961), pp. 296 - 97. A good history of the concept of modernity is in Matei Calinescu, Faces of Modernity (Bloomington, 1977).

2 - De la mission de l'art et du role des artises (Paris, 1845), p. 4. Calinescu has found earlier uses of avant - garde in Etienne Pasquier (1529 - 1615) and in Saint - Simon (1825). See Faces of Modernity pp. 97 - 98, 103.

3 - Full text of manifesto in Vladimir Markov, Russian Futurism (London, 1969), p. 46.

4 - O teoru prozy (Moscow, 1929), p. 192. All translations

are my own.

5 - Khod Konia (Berlin, 1923), p. 39.

6 - O teoru prozy, p. 226.

7 - Noveyshaya russkaya poeziya (Prague, 1921), p. 11. Reprinted in Roman Jakobson, Selected Writings (The Hague, 1979), 5: 310.

8 - O teoru prozy, p. 35.

9 - Selected Writings, 5: 305.

10 - This definition of poetry occurs in A. W. Schlegel and the forgotten K. F. E. Trahndorff before Belinsky, in "The Idea of Art" (1941 first printed in 1962), popularized it in Russia. Cf. Rene Wellek , History of Modern Criticism (New Haven, 1965), 3: 252, 363.

11 - O teoru prozy, pp. ,13 24.

12 - As in note 7.

13 - "T. n. Formal'nyj metod", in LEF, no. 1 (1923): 213 - ,15 quoted in Victor Erlich, Russian Formalism (The Hague, 1955), p. 221.

14 - "Kak delat stikhi?" (1926) in Sobranie sochinenii v osmi tomakh (Moscow, 1968), 5: 466. Cf. How are Verses Made؟ translated hy G. M. Hyde (London, 1970), p. 11.

تأملات في كتابي «تاريخ النقد الحديث»

يعتبر كتاب رينيه ويليك عن تاريخ النقد الحديث (١٧٥٠ ـ ١٩٥٠) أضخم كتاب في هذا القرن عن النقد. إنه موسوعة وثائقية. وقد تحدث عنه الكثيرون من النقاد، إلا أن حديث المؤلف عن كتابه له نكهة خاصة، إذ كيف يؤرخ وهو الذي لايؤمن بربط الأدب بالتاريخ؟

هنا يبين لنا الفرق بين الأدب والنقد ومدى صلة كل منهما بالتاريخ. ويفصح عن براعة في رصد النقد المقارن وعلاقة النقد بالفلسفة، وعلى الأخص بين نظرية كولردج وفلسفة كنط على سبيل المثال.

في هذا البحث يقدم لنا العقبات التي اعترضته، وربما تعترض أي مشتغل بتاريخ النقد، فثمة نظريات نقدية تتكرر كأنها منفلتة من قوانين التطور، بالإضافة إلى الخلفيات الثقافية والأرضية الذهنية التي ينطلق منها الناقد، ما اتفق مع غيره فيها وما انفرد.

البحث محاضرة ألقيت في المؤتمر الثامن لجمعية الأدب المقارن في بودابست من ١٢ إلى ١٧/ ٤/ ١٩٧٦.

المترجم

تأملات في كتابي «تاريخ النقد الحديث»

يعتبر كتاب رينيه ويليك عن تاريخ النقد الحديث (١٧٥٠ ـ ١٩٥٠) أضخم كتاب في هذا القرن عن النقد. إنه موسوعة وثائقية. وقد تحدث عنه الكثيرون من النقاد، إلا أن حديث المؤلف عن كتابه له نكهة خاصة، إذ كيف يؤرخ وهو الذي لايؤمن بربط الأدب بالتاريخ؟

هنا يبين لنا الفرق بين الأدب والنقد ومدى صلة كل منهما بالتاريخ. ويفصح عن براعة في رصد النقد المقارن وعلاقة النقد بالفلسفة، وعلى الأخص بين نظرية كولردج وفلسفة كنط على سبيل المثال.

في هذا البحث يقدم لنا العقبات التي اعترضته، وربما تعترض أي مشتغل بتاريخ النقد، فثمة نظريات نقدية تتكرر كأنها منفلتة من قوانين التطور، بالإضافة إلى الخلفيات الثقافية والأرضية الذهنية التي ينطلق منها الناقد، ما اتفق مع غيره فيها وما انفرد.

البحث محاضرة ألقيت في المؤتمر الثامن لجمعية الأدب المقارن في بودابست من ١٢ إلى ١٧/ ٤/ ١٩٧٦.

المترجم

تأملات في كتابي «تاريخ النقد الحديث»

يجب علي أن أبدأ باعتذار، أو بالأحرى تفسير. لقد طلب مني منظمو هذا المؤتمر أن أتحدث عن الأفكار الأساسية في كتابي «تاريخ النقد الحديث». وافقت لا لأني أريد الدعاية لكتابي أو الدفاع عنه، بل لأني اعتبرها فرصة للتأمل في كتابة التاريخ الثقافي، وتاريخ النقد على الأخص.

قرأت في الأدب الجديد الضخم عن كتابة التاريخ التي تسيطر عليها، على الأقل في العالم الإنكليزي الأمريكي، طرائق الفلسفة التحليلية. لكني عدت خائباً، لأن كل هذه الكتب والصحف تحلل عملياً القضايا التي لا تناسب كتابة تاريخ النقد أو تناسبها قليلاً. معظم تلك المناقشات تهتم بقضايا المسؤولية الأخلاقية أو الملامة الأخلاقية، وبالسلوك الإنساني السوي أو غير السوي، مع أحداث من أمثال الموت المفاجىء والاغتيالات. فعلينا أن ندرس قضايا من أمثال «لماذا طعن بروتوس قيصر؟» أو «لماذا مات لويس الرابع عشر من دون أن تكون له شعبية؟» حيث هذه هي القضايا المختلفة للنقد الأدبي التي تطرح. فعلينا الذهاب إلى مكان آخر من أجل النماذج الموازية أو الممكنة.

من الواضح أن تاريخ النقد يختلف اختلافاً عميقاً عن التاريخ السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي في ميدان بارز: فالنصوص التي يقوم عليها تاريخ النقد يمكن الحصول عليها مباشرة ويمكن قراءتها والتعليق عليها وتفسيرها ومناقشتها وبالتالي انتقادها كما لو كانت كتبت البارحة مع أنها قد تكون مكتوبة منذ ٢٣٠٠ سنة مثل كتاب الشعر لأرسطو. إن معركة

تأملات في كتابي «تاريخ النقد الحديث»

يجب علي أن أبدأ باعتذار، أو بالأحرى تفسير. لقد طلب مني منظمو هذا المؤتمر أن أتحدث عن الأفكار الأساسية في كتابي «تاريخ النقد الحديث». وافقت لا لأني أريد الدعاية لكتابي أو الدفاع عنه، بل لأني اعتبرها فرصة للتأمل في كتابة التاريخ الثقافي، وتاريخ النقد على الأخص.

قرأت في الأدب الجديد الضخم عن كتابة التاريخ التي تسيطر عليها، على الأقل في العالم الإنكليزي الأمريكي، طرائق الفلسفة التحليلية. لكني عدت خائباً، لأن كل هذه الكتب والصحف تحلل عملياً القضايا التي لا تناسب كتابة تاريخ النقد أو تناسبها قليلاً. معظم تلك المناقشات تهتم بقضايا المسؤولية الأخلاقية أو الملامة الأخلاقية، وبالسلوك الإنساني السوي أو غير السوي، مع أحداث من أمثال الموت المفاجىء والاغتيالات. فعلينا أن ندرس قضايا من أمثال «لماذا طعن بروتوس قيصر؟» أو «لماذا مات لويس الرابع عشر من دون أن تكون له شعبية؟» حيث هذه هي القضايا المختلفة للنقد الأدبي التي تطرح. فعلينا الذهاب إلى مكان آخر من أجل النماذج الموازية أو الممكنة.

من الواضح أن تاريخ النقد يختلف اختلافاً عميقاً عن التاريخ السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي في ميدان بارز: فالنصوص التي يقوم عليها تاريخ النقد يمكن الحصول عليها مباشرة ويمكن قراءتها والتعليق عليها وتفسيرها ومناقشتها وبالتالي انتقادها كما لو كانت كتبت البارحة مع أنها قد تكون مكتوبة منذ ٢٣٠٠ سنة مثل كتاب الشعر لأرسطو. إن معركة

واترلو يجب أن يعاد بناؤها من أوصاف شهود العيان المسجلة ومن التعليقات المكتوبة أو من الشهادات أو ربما من بعض البقايا المادية، بينما النصوص من أمثال نصوص هومر وأفلاطون ماثلة تماماً كمثول البارثينون أو الرسوم الجصية لجيوتو في مقصورة الساحة. فتاريخ النقد يختلف عن تاريخ الفن أو تاريخ الموسيقى أو تاريخ الشعر في أنه لا يواجه مهمة الترجمة من وسيلة إلى أخرى (أو كما درجنا اليوم على القول من لغة أو شيفرة إلى أخرى). في كتابة تاريخ النقد نستخدم ويجب أن نستخدم اللغة ذاتها (وإن ترجمت من اليونانية القديمة) أي لغة المفاهيم. وباختصار يقدم تاريخ النقد القضايا ذاتها كأي تاريخ للأفكار: كتاريخ الفلسفة وتاريخ علم الجمال والفكر السياسي والديني والاقتصادي واللساني وفروع الثقافة الأخرى.

وهكذا فإن بين أيدينا بعض المعونات والنماذج. ولسوء الحظ فإننا لا نستطيع أن نتعلم الكثير من التواريخ الأخرى للنقد. إن التاريخ العام الوحيد الذي سبق كتبي هو تاريخ جورج سانتسبري المؤرخ من ١٩٠١ - ١٩٠٤ وهو تاريخ انطباعي للذوق الأدبي معاد للتاريخ النظري. ويشكو سانتسبري من «خطأ شرود الفكر خلف المسائل المجردة للطبيعة وتبرير الشعر»[1] ولا يكاد يتأمل في طريقة كتابته إلا في أن يقدم لنا مصوراً وكشفاً. لكن قد نتعلم أكثر من مراجعة كرين لكتاب اتكنس المعنون «تاريخ النقد الإنكليزي في القرنين السابع عشر والثامن عشر» (١٩٥٣)[2]. وكرين يرفض تلخيص اتكنس الباهت للمبادىء ويريد تحليلاً زمنياً تراتبياً للنصوص النوعية، يريد «تاريخاً من دون تعليقات مسبقة تبين ماهو النقد أو ماذا يجب أن يكون ـ تاريخاً ـ من دون أطروحة» وهو هدف اعتبره مستحيل التحقيق وغير مرغوب فيه.

لقد قيل الكثير حول كتابة تاريخ الفلسفة. فيمكن للمرء أن يتابع خلاصة جاكوب بروكر في القرن الثامن عشر (١٧٤٢ - ١٧٦٧ في خمسة مجلدات) ومن المجلدات الاثني عشر لوليم غوتليب تنيمان (١٧٩٨ - ١٨١٧) حتى «محاضرات في تاريخ الفلسفة» لهيغل (نشر ١٨٣٣ - ١٨٣٦). كل تواريخ الفلسفة السابقة لتاريخ هيغل تسمى الديكسوغرافيا أي خلاصات وعروض لمذاهب الفلاسفة مرتبة إما وفقاً للمدارس (الافلاطونية والريبية والابيقورية والرواقية... إلخ) وإما زمنياً، مع طموح تحقيق ذلك بصورة وصفية حيادية، مع أنه من السهل تحري الانحياز لليبنتز عند بروكر أو الانحياز لكنط عند تنيمان. ومع هيغل تغير كل مفهوم تاريخ الفلسفة تغيراً جذرياً. يقول هيغل في مقدمته «إن تاريخ الموضوع يعتمد كل الاعتماد على المفهوم الذي يستنتجه المرء من الموضوع». وهو يسلم أن الفلسفة (وهذا يصدق كثيراً على النقد) لم تستفد من ذلك بالمقارنة مع العلوم الأخرى، ذلك أن هناك آراء متنوعة كثيرة عما يجب أن تكون عليه الفلسفة وما يمكن أن تكون عليه». ويقول هيغل مظهراً فطنة جافة غير معروفة عنه بأن أولئك الذين يشكون من تنوع تجليات الفلسفة هم مثل رجل نصحه الطبيب بتناول الفاكهة لكنه رفض الكرزيات والخوخيات والأعناب.. «فالتنوع ليس عجزاً، بل إنه ضرورة مطلقة لوجود الفلسفة. فدراسة تاريخ الفلسفة هو دراسة الفلسفة ذاتها». فتنوع الفلسفة لا يؤخذ على أنه نتيجة عشوائية، بل على أنه «شمولية تقدمية عضوية، على أنه استمرارية عقلانية». فالفلسفة تملك تاريخاً، أي «ضرورة، أي عملية متماسكة» فكل فلسفة كانت ضرورية. لا تلغى كلياً. فالفلسفة الأحدث، ويقصد فلسفته، هي «نتيجة لكل الفلسفات السابقة». ويوضح هيغل التناقض الظاهري في «تاريخ الفلسفة مع أنه تاريخ فإننا لا نتعامل فيه مع أي شيء يقع في الماضي». يقول «ليس للحقيقة تاريخ، إنها ليست

ماضياً»[٣]. وهذا بالنسبة لهيغل يعني حق المؤرخ في أن يصدر الحكم وهو مضطر إلى ذلك، في أن يقرر أي الأفكار تنتمي إلى حلقة التطور. فالتأملات التمهيدية لكتاب هيغل «تاريخ الفلسفة» ما تزال حتى اليوم مفيدة لمؤرخ النقد.

إنها تطرح المسائل التي علي أن أواجهها. هل هناك موضوع كالنقد يمكن عزله عن نشاطات الإنسان الأخرى، ويحقق نوعاً من الوحدة والتركيز والاستمرارية؟ أنا أجبت «نعم» عن كل من هذين السؤالين، مع أن بنديتو كروتشه مثلاً في مجلده المبكر «النقد الأدبي» (١٨٩٤) وأريك أورباخ في مراجعته لكتابي «تاريخ النقد الحديث»[٤] رفضا أن يكون النقد موضوعاً موحداً بسبب «كثرة القضايا وتقاطعها والتنوع الشديد لأطروحاته وأهدافه وتوكيداته» وأنا راض عن الجواب بأن النقد هو أي إنشاء على الأدب. فهو بهذا يتحدد بموضوعه مثل كثير من العلوم الأخرى، وكثرة القضايا والمقاربات هي بالضبط موضوع كتابي. فإحدى مهامه هي إبراز الطرق المختلفة لتحديد الموضوع ودراسته.

وإذ يرى كروتشه وأورباخ الكرزيات والخوخيات والأعناب ويرفضان وجود الفاكهة، فإن مؤرخين آخرين حاولوا إلغاء الفارق بين الفاكهة وكل الحياة النباتية، أو إذا تركنا اللغة المجازية جانباً قلنا أنهم يلغون الفارق بين النقد الأدبي والنقود الأخرى، كالنقد الفني والنقد الموسيقي، بل رفضوا حتى أن يناقش النقد إلا باعتباره فرعاً من التاريخ العام. وثمة حقيقة لا تنكر في الرأي القائل أن الواقع يشكل رحماً لا يتوقف، بحيث أن أي نشاط للإنسان موجود ضمن أنشطته الأخرى. فالنقد الأدبي مرتبط بتاريخ الأدب والفنون الأخرى، مرتبط بالتاريخ الثقافي، بالتاريخ العام السياسي أو الاجتماعي، وحتى الظروف الاجتماعية نراها تلعب دورها في

تشكيل تاريخ النقد. وقد بذلت محاولات لجعل النقد ببساطة مرآة للزمن والوضع النوعيين. ويؤكد برنارد سميث في كتابه «القوى في النقد الأمريكي: دراسة في تاريخ الفكر الأدبي الأمريكي»(٥) أن «النقد الأدبي بدا لي مرتبطاً ارتباطاً واضحاً جداً بالتاريخ الاجتماعي أكثر من ارتباطه بالشعر والرواية». ويبدو النقد كايديولوجيا ـ ليس بالمعنى المعروف لكلمة فلتنشايونغ الألمانية (النظرة العالمية للحياة) ـ بل كوعي زائف للواقع، أو كناطق عن الاتجاهات الأدبية أو الاجتماعية النوعية. إنه يصبح متكاملاً مع التاريخ الثقافي، يصبح التعبير عن التغير الثقافي بنفسه. إننا نواجه مسائل الحتمية كلها، نواجه الرأي القائل «كل شيء يجب ألا يعامل بارتباطه بكل شيء آخر، بل كظاهرة لشيء آخر»(٦). لقد ناقشت هذه المسائل كلها مرات عديدة في مكان آخر ويمكن هنا أن أعيد النتيجة التي انتهيت إليها. إن السبب ـ بالمعنى الذي حدده موريس كوهن ـ «لماذا وأين الحادث المفاجىء يقع باعتباره النتيجة اللاحقة» لا يمكن تطبيقه في التاريخ الأدبي أو تاريخ النقد. قد يكون عمل ما الشرط الضروري لعمل آخر ولكن المرء لا يمكن أن يقول إنه سببه. لابد أن يسلم بشيء من الحرية الإنسانية، بالحسم الذي يقيم به الفرد. ولكننا لانحتاج في هذا السياق أن نتحرك في هذا المستوى المجرد.

وعلي كمؤرخ للنقد أن أقوم بمحاولة وصف علاقة النقد بكل نشاطات الإنسان الأخرى من دون أن أهمل التركيز على الموضوع المركزي. فعلاقة النقد بممارسة الكتابة يجب أن تظل راسخة في الذهن. أحياناً يوجد اتحاد بين الناقد ـ الشاعر: وهذا بارز جداً في الأدب الإنكليزي، حيث شعراء كبار من أمثال درايدن ووردزورث وكولوردج ومائيو ارنولد واليوت هم علامات بارزة في تاريخ النقد. معظم النقد كُتِبَ دفاعاً عن الاتجاه الأدبي أو المدرسة الأدبية. وأستطيع أن أشير فقط إلى الشليجليين كرسل

للرومانتيكية أو إلى الشكلانيين الروس المدافعين عن المستقبلية. والنقد وثيق الصلة بالجماليات، فقد يكون كما عرض كروتشه فرعاً من الجماليات وقد ناقشت الكتاب من أمثال كنط وشيلر وشيلنغ ورسكن وكروتشه، مع أني حاولت تجنب التأملات المجردة عن الجمال والاستجابة الجمالية. والنقد يتأثر بالفلسفة تأثراً عميقاً. فالتجريبية لدى النقاد البريطانيين في القرن الثامن عشر تتناقض مع الطروحات المثالية أو حتى الصوفية النقاد الألمان في المرحلة الرومانتيكية، كما يختلفون عن الوضعيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر. ولا أستطيع تجاهل تأثير التاريخ السياسي في النقد، عندما أناقش طرد نابليون لمدام دي ستايل، أو جورج برانديس، الداعية للأفكار الليبرالية أو النقاد الراديكاليين المعادين للقيصرية في ستينات القرن التاسع عشر. وفي بعض المناسبات أفكر في الأساس الاقتصادي للنقد، في الأصول الطبقية المختلفة وانتماءات النقاد. والأساتذة الألمان في بداية القرن التاسع عشر (ومنهم هيغل) يختلفون اختلافاً واضحاً في أسلوب الحياة عن البوهيمي الباريسي أمثال بودلير أو عن الصحفيين المناضلين من أمثال الروس: بيلنسكي ودوبروليوبوف وبيساريف.

كل هذا حسن وجيد ولكننا لا نستطيع الالتفاف على المسائل المطروحة في اقتباسات من هيغل. علينا أن نفكر بالنقد كنشاط مستقل نسبياً. ولا يتحقق تقدم في أي فرع من فروع الثقافة ما لم ينظر إليه في عزلة مقارنة، إن لم يكن هناك شيء آخر، على حد تعبير المصطلح الفينومينولوجي. هذه العزلة التي لا تعني النقد من أجل النقد طبعاً، هي أيضاً إلزام براغماتي. فالكتاب، ولو كان كبيراً جداً لابد من أن تكون له حدود، فإذا أنا ناقشت علاقة النقد بالممارسة العملية للأدب، فلا بد من اختبار كل تراجيديات شيلر أو البحث فيما إذا كان وردزورث كتب

الشعر فعلاً باللغة الدارجة للناس. وسوف أنهي وحدة موضوعي، أنهي استمراريته وتطوره، وسأجعل تاريخ النقد ينحل في تاريخ الأدب نفسه. إذ عن طريق تحديد الموضوع نأمل أن نسيطر عليه.

ولكن كيف نسيطر عليه؟ كيف يستطيع المرء أن يصالح الحقيقة الأولية، كيف علينا أن نتعامل مع النصوص المطروحة اليوم وفي الوقت نفسه نفكر فيها على أنها جزء من الماضي، على أنها تاريخ؟ ويمكن للمرء أن يناقش بأنه ليس ثمة تاريخ للنقد أو حتى للأدب، فقد قال و. ب. كير إن المؤرخ الأدبي يشبه المرشد في المعرض الذي يشير إلى الصور ويشرحها، وزعم بنديتو كروتشه، في سياقات كثيرة، أن المؤلفات الفنية هي فريدة فردية تبرز مباشرة وأنه ليس ثمة استمرارية أساسية بينها. في النقد نستطيع أن نقول أن القضايا التي ناقشها افلاطون أو ارسطو ما تزال قائمة حتى يومنا هذا. إن علينا أن نتعامل مع ما سماه و. ب. غالي «المفاهيم المتضاربة أصلا»[٩]. ويمكن أن نستخدم هذه المفاهيم أمثال «المحاكاة» و«التراجيديا» و«الشكل» و«التطهير» لتدل على بضع مصطلحات رئيسية في «الشعرية» ونناقشها كما لو كانت معلنة البارحة. يمكننا أن نسأل: هل هي حقيقة أم لا؟ هل تقدم معنى؟ كيف يمكن تطبيقها على أدب اليوم؟ وأنا أوافق أن هناك قضايا ملحة مطروحة حتى في هذه الأيام، وأن أرسطو وكنط وكولردج وشليجل واليوت وآخرين سألوا أسئلة نحن معنيون بالإجابة عنها، وهي الأسئلة ذاتها بمعجم جديد وإن اتخذت صياغة مختلفة. وإحدى وظائف تاريخ النقد تبدو لي، اطلاع القارىء أن ما جرى تلقينه على أنه اكتشاف جديد كان قد قيل مرات كثيرة قبل ذلك. ويمكن وصف النقد الحديث على أنه عملية مستمرة في إعادة اكتشاف الأسئلة القديمة. لكن كل هذه الفكرة عن الأسئلة الملحة تتحداها النزعة التاريخية. قيل إن مفاهيم ارسطو لا زمن لها

بل مرتبطة بالزمن، وأن التراجيديا تعني له شيئاً مغايراً لما تعنيه لنا، لأنه يعرف المسرحيات اليونانية فقط. إن كل ناقد يكتب في زمنه، ويقبع داخل زمنه الخاص. علينا أن نعترف بخطورة المفاهيم اللازمنية الجاهزة. علينا أن ننتبه إلى تغيرات المعنى وألا ننخدع بتكرار الكلمات أو الجمل ذاتها. لكن يبدو لي أن هذا يشكل تحدياً للمؤرخ أكثر مما هو عقبة لا يمكن تخطيها. أنا لا أؤمن بالماضي الغامض، بالدورات المغلقة للربيع المتكرر الذي نجده في الهيغلية وفي اشتقاقات شبنجلراو «تاريخ الروح» الألماني بذهنيته الوسطوية أو بذهنية رجل الباروك.

لقد كتبت أنا نفسي عدة مقالات حول علم الدلالات التاريخية على نمط دراسات ليوشبيتزر حول كلمات من أمثال «الأجواء» و«المحيط» ومقالات حول مفهوم النقد والأدب والمرحلة والتطور والمصطلحات المرحلية الخمسة: الباروك والكلاسية والرومانتيكية والواقعية والرمزية. ولكني رفضت فكرة ترتيب كتابي «تاريخ النقد» حول تلقي المفهومات المفردة أو «الأفكار الموحدة» كما نصحت به طريقة آرثر لوفيجوي في «تاريخ الأفكار». سوف تخرق الأنظمة التي وضعت بشكل فضفاض ومتناقض عن النقاد الفرديين وتجعل من المستحيل فهم فرديتهم وشخصيتهم (التي يجب طبعاً ألا نبحث عنها في مصطلحات السيرة الذاتية). فلننتبه لمصيدة «الإلحاح الزائف» كما سماه بيتر غاي، ولكننا نلح أن في مقدورنا فهم القضايا والمفاهيم حتى لأزمان ومؤلفين بعيدين عنا. لقد طرحت النزعة التأويلية الحديثة معضلات زائفة. فالمرء قد يفهم شخصاً آخر بمنظور يختلف عن منظوره الخاص. لقد شرح وليم ديلثي الرأي القائل إن الناس يسهمون بجهد مشترك ليكونوا غير ماهم عليه.

لا نستطيع قبول فكرة لا زمنية النقد إذا أردنا أن نكتب تاريخاً مع أننا

أو لأننا نعترف أن المفاهيم تطرح نفسها بإلحاح علينا خارج التاريخ. فإذا تعاملنا مع المفاهيم بصفاتها كما تقدم فلن نكتب تاريخاً للنقد بل نكتب تمهيداً لقضايا نقدية حول أرسطو ودريدان وليسنغ وماتيو ارنولد وهيبوليت تين وآخرين. ثمة كتب تسير في هذه الطريقة. إن رتشاردز مثلاً في كتابه «كولردج والخيال» (١٩٣٤) ينتزع كولردج من التاريخ ويناقش مفهوم الخيال والأسطورة واندماج الذات والموضوع في مناقشة مباشرة لتصريحات كولردج. وكتاب «النقد الأدبي: تاريخ موجز» لوليم ويمزات وكلينث بروكس[١٠] يسمي نفسه بصراحة أنه، «بوليميكي» أو «نقاشي» مع أن هذا أبعد من أن يكون وصفاً كافياً لكتاب مليء بالنظرات التاريخية.

تاريخ النقد، كما فهمته، لا يمكن أن يكون ببساطة نقاشاً للنصوص اللازمنية، ويجب ألا يحصر في فرع من فروع التاريخ العام أو التاريخ الثقافي. علينا أن نعثر على طريقة من التفكير في تاريخ داخلي للنقد. إن هيغل يفترض هذه الطريقة لتاريخ الفلسفة وكذلك كروتشه في القسم التاريخي من كتابه «علم الجمال» إن الفلسفة وعلم الجمال يتحركان باتجاه حادث مقدس: فلسفة هيغل أو جماليات كروتشه. ويمكن أن تسمى هذه التواريخ التواريخ «الاسترجاعية» للماضي: إنها تفترض أن الفلسفة وعلم الجمال قد وجدا نقطة استقرارهما النهائية. وقد ارتبت في الاشتراك بهذه النظرية واتهمتها بأنها «تنظر إلى تاريخ النقد كأنه سلسلة من الفشل، كمحاولات محكوم عليها السعي إلى قمم أمجادها الحالية» وقد أظهرت ذلك في كتابي «نظرية الأدب». لكن هذا سوء فهم لكتابي «نظرية الأدب» الذي يمثل تجربة مفتوحة الذهنية على كثير من النظريات، وقد رفضت سوء الفهم هذا في متن كتابي «تاريخ النقد». إني أمتلك نظرة. وعلي أن أختار النصوص والمؤلفين. ففكرة التاريخ الحيادي الذي يعرض

الأمور النقدية فقط تبدو لي فكرة وهمية. فلا يوجد أي تاريخ من دون حس الاتجاه، وبعض الشعور بالمستقبل، وفكرة مثالية ومقياس وكذلك رؤية لاحقة. لكن اعتناق نظرة، أو حتى قانون خاص لا يعني أن المقاربات أو المنظورات الأخرى تبقى مغيبة. فوظيفة كتاب مثل كتابي هي عرض التنوع المختلف للآراء من دون التخلي عن المنظور الخاص. وإذا أخذنا بالتصنيف الذي اقترحه جون باسمور لمؤرخي الفلسفة فإني لم أره «توضيحياً» ولا «جدلياً» أو «بوليميكياً» بمعنى رفض الناقد، من دون تجنب تصنيفه. وهو ليس تاريخاً ثقافياً، يبرز المذاهب على أنها الوحيدة التي تمثل المرحلة أو الاتجاه. حتماً إن الكثير من كتبي لابد أن تكون «دوكسوغرافية» (كتابة تعرض المزايا ـ المترجم) تبسط الآراء، لأن من المفروض أن يستخدم الآخرون هذه الكتب وأن تقدم هذه الكتب عرضاً للأفكار النقدية من الدراسة الأولى للنصوص. ولابد أن يكون الكثير منها «استرجاعياً» (يسترجع الماضي ـ المترجم) فأنا لا أستطيع أن أختار وأن أحكم بموجب نظرتي المفضلة. بعضها تاريخ ثقافي. فلابد من تقديم طريقة يتناسب فيها النقاد مع زمنهم. ولكني دائماً كنت مدركاً خطر أن النقاد يجب أن يعاملوا على أنهم علامات لزمنهم، وعلى هذا لابد أن يظلوا من دون روابط بماضي أطروحاتهم. فلابد من أن تتوقف العلاقة بين النقاد. إني أعي مسألة الجدة ـ ظهور أو إضافة قضايا جديدة، ومسألة الأصالة وقربى الأفكار. أنا لا أفكر مثلاً في عدم أهمية الإشارة إلى المصادر الألمانية الكبرى لنظريات كولردج. إنها تضعه في التاريخ الثقافي وترفض الحكم الذي أطلقه مثلاً رتشاردز عليه بأنه «غاليلو» النقد، والسابق لنيوتن المتخيل، أي رتشاردز نفسه(١٢).

لو تساهلنا مع النظرات المختلفة لواجهنا خطر النزعة التاريخية وحتى النسبية الكاملة. وعلينا ألا نسلم بهذه النتيجة. فنحن نستطيع ضبط مزايا

الأفكار المختلفة، فنرى التبرير النسبي لهذه الصيغة أو تلك، أو لهذا الجواب أو ذاك. ولا نحتاج إلى مصالحة التناقضات والصراعات العميقة ونقدم «تركيباً» نتغلب فيه على الانتقائية. ويبدو لي أن مفهوم استيعاب طبيعة الأدب أو الشعر يمكن تحديده موضوعياً. فليس للحقيقة تاريخ، كما يردد باسيمور قول هيغل، ولكنه يضيف «بيد أن مناقشة القضايا لها تاريخ»(١٣).

كيف تستطيع إدراك هذه الاستمرارية؟ في سنواتي المبكرة كنت آمل أن من الممكن الوصول إلى تاريخ تطوري للأدب والنقد. ويمكن على طريقة الشكلانيين الروس أن يفكر المرء بتاريخ أدبي ضخم منصرم من «أتمتة» التقاليد، يتلوه تاريخ «مثاقفة» للتقاليد الجديدة التي تستخدم جذرياً وسائل أو مفاهيم جديدة. وعندها يفكر المرء بمصطلحي التقليد والتمرد. فالجدة لابد أن تكون القاعدة الوحيدة للتغير. لكنني أوشكت أن أعترف أن هذا المخطط ليس بسيطاً أبداً، فهو لا يجيب عن السؤال الأساسي لاتجاه التغير، وأن المخطط يتضمن مفهوماً افتراضياً ترفضه السيكولوجيا الحديثة. ونحن نقر اليوم بالتزامن الكامن في التطور الفعلي للإنسان. إنه يؤلف بنية متحققة في أي لحظة. وثمة تفسير للنظام السببي في التجربة والذاكرة. فكتاب في النقد ليس جزءاً من متوالية ولا حلقة في سلسلة. فقد يرتبط بأي شيء في الماضي. ويمكن للناقد أن يصل إلى التاريخ الأبعد. فلابد أن يفشل التاريخ التطوري للنقد. وقد انتهيت إلى هذه النتيجة المقررة.

ولا أستطيع قبول النموذج المقترح لتاريخ العلم في كتاب توماس كوهن «بنية الثورات العلمية». فكوهن يناقش أن قوانين النظرية العلمية والممارسة تختلف من مرحلة إلى مرحلة اختلافاً جذرياً، ذلك أن هناك ما

يسمى «نماذج» (بارادغما) أو «قياسات مبدئية» تعود إلى العبقريات العلمية المفردة أمثال كوبرونيكوس ونيوتن ولافوازيه وانشتين. فهم يقدمون طرقاً ويؤمنون بأنظمة ونصوص يسميها كوهن «النماذج» (النماذج الأولى تتعلق بالعبقرية الفردية والنماذج الثانية تتعلق بالطرائق - المترجم). فالبارادغمات لا يقاس عليها مادام ليس ثمة إضافة أو تراكم للمعرفة العلمية إلا داخل النموذج المفرد. فحتى الكلمات التي يستخدمونها ذات معنى مختلف. يقول كوهن «فكيف يأملون أن يتحادثوا، وكيف يمكن أن يكونوا مقتنعين»[١٤]. ربما كان ثمة إغراء في تطبيق هذا المخطط على تاريخ الأدب. ويمكن أن يناقش المرء أن هناك نموذجاً قدمه ارسطو وأن هذا النموذج قد حل محله الرأي الرومانتيكي، الذي نجد أصوله عند كنط وهردر. وفي القرن العشرين يستطيع المرء أن يتحدث، على الأقل في العالم الإنكليزي والأمريكي، عن نموذج قدمه اليوت. ويمكن أن نتحدث عن عدم مصالحة النظرات كلياً وأن نوافق على تعددية الطرائق، وهنا لابد أن نحسب حساب صعوبة الاتصال الحالي، أن نحسب حساب برج بابل، حيث تبلبل الألسنة.

لقد بذلت محاولة لتطبيق مخطط كوهن على تاريخ اللسانيات في مجلد «دراسات في تاريخ اللسانيات» نشره الانتروبولوجي دلي هيمس (١٩٧٤). لم أقتنع أن اللسانيات قد مرت بكل هذه الثورات الكاملة. ثمة استمرارية في تاريخ اللسانيات، كما تثبت ذلك بعض المقالات في الكتاب بصورة مقنعة. إن اللسانيات علم تراكمي على الرغم من التغيرات في التأكيد والاهتمامات المتغيرة. أنا أتفق مع مقالة حديثة لكينت برسيفال بعنوان اللغة قال فيها بأن الموافقة على رأي كوهن تفسح المجال لقيام «موقف غير صحي»: فاللسانيات تنظر في «الخلافات والصراعات النظرية بين النماذج المتنافسة، أي آراء لا يقاس عليها، وتستخدم هذا كاعتذار

وليس كرصد للقواعد الأساسية للمناقشة العقلانية»[١٥]. والنقاشات ذاتها تحمل الحقيقة للنقد. فليس هناك ثورات كاملة في تاريخ النقد كما يشترط كوهن في تاريخ العلم. وليس هناك مراحل تسيطر عليها سيطرة كاملة شخصية واحدة أو نص مقدس واحد. وإذ يوجد الكثير من الآراء المختلفة، فلابد من مناقشتها مناقشة عقلانية. إن النقد مفهوم متطور مع المستقبل. أنا لا أؤمن أن الأشياء جاءت من أجل الخير (كما آمن هيغل وكروتشه) ولا أؤمن أن آرائي وآراء معاصري سوف تحل محلها أطروحات مختلفة عنها كلياً. ثمة إيضاح مستمر لقضايا عبر التاريخ، أساس متنام من النقاش حول كثير من الموضوعات على الرغم من الصراعات المزعومة. وآمل أن معتقداتي الخاصة لن تفرض أو تحتذى على أنها نموذج ثابت مقنع سلفاً.

عملياً أنا راض عن جعل نقادي يتجمعون في أقطارهم. فالتقاليد القومية ما تزال قوية جداً وإن كانت هناك تيارات عالمية في هذا القرن كالتحليل النفسي والماركسية. إن الخليج واسع بين النقد الإنكليزي والأمريكي وبين التطورات الجارية في القارة (على الرغم من بعض التيارات المتقاطعة في العقود الأخيرة) بينما النقد الإنكليزي والنقد الأمريكي لا يعاملان معاملة منفصلة. لقد انتقل إلى إنكلترا ثلاثة أمريكيين هم هنري جيمس وعزرا باوند واليوت، ورتشاردز المدرس في جامعة كامبردج أمضى عدة عقود في كامبردج الأخرى في ماساشوسيتس (أي أنه بريطاني عمل في الولايات المتحدة ـ المترجم). إن تجميع النقاد في أقطارهم نابع من اعتقادي أن ما يحصل في النقد هو المبادرة الفردية أكثر من الاتجاهات الجماعية. فيجب ألا نعتبر النقاد مجرد «حالات». إن ما يخلق تاريخ النقد هو كل من عرض لوحة للنقاد، للسيرورة الثقافية والإحساس بالاتجاهات وتغير الظروف. وكلما دونت وضع المرحلة الزمنية أكثر، ازددت اجتناباً للعناوين والتعميمات السهلة. وأنا واثق أنه في رسم

مخطط الميدان النقدي أستطيع الإشارة إلى مجاله وعرضه كمساح بجهاز قياس. لست مضطراً إلى قياس كل قدم من الأرض. بعض القراءات المطلقة تبقى بيد المؤرخ. ومهما فعلت فإن الاختيارات الصحيحة هي مسألة لا أستطيع الحكم عليها بنفسي. ومثل أي مؤلف علي أن أنتظر حكم القراء والنقاد.

* * *

تأملات في كتابي «تاريخ النقد الحديث»

Reflections on my History of Modern Criticism

1 - George Saintsbury, History of Criticism (Edinburgh, 1908), 1: 36.
2 - R. S. Crane, "J. W. Atkins's English Literary Criticism: 17th 18th Century", University of Toronto Quarterly 22 (1953): 376 - 91. Reprinted in The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical (Chicago, 1967), 2: 157 - 75.
3 - G. W. F. Hegel, Vorlesungen uber die Geschichte der Philosophie, in Werke (Frankfurt, 1971), 18: 16, 37, 55, 56, 57, 24.
4 - Erich Auerbach, "Wellek's History of Modern Criticism", Romanische Forschungen 67 (1955): 87 - 97. Reprinted in Gesammelte Aufsatze zur romanischen Philologie (Bern, 1967), pp. 21 + 3..
5 - Bernard Smith, Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literaty Thougyt (New York, 1939), p. vii.
6 - Ernst Gombrich, In Search of Cultural History

(London, 1969), p. 31.

7 - "The Fall of Literary History", ,1973 above, pp. 64 - 77.

8 - Morris R. Cohen, The Meaning of Human History (La Salle, 1947), p. 102.

9 - W. B. Gallic, Philosophy and Historical Understanding (New York, 1958), pp., 153ff.

10 - William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism: A Short History (New York, 1957), p. vii.

11 - John Passmore, "The Idea of a History of Philosophy", History and Theory: Studies in Philosophy of History 5 (1963): 1 - 31.

12 - I. A. Richards, Coleridge on Imagination (London, 1934), p. 232.

13 - Passmore, "Idea of a History", p. 31.

14 - Thomas Kuhn, Structure of Scientific Revolutions (Chicago, 1970), p. 200.

15 - Kenneth Percival, "The Applicability Of Kuhn's Paradigms to the History of Linguistics", Language 52 (1976): 285 - 94.

استطلاع واسترجاع

هذا البحث هو سيرة ذاتية موجزة للنشاط القلمي والمكتسبات الثقافية عند رينيه ويليك. لكنها سيرة ذاتية بخصوصية معينة، فهي تنأى عن الأحداث الشخصية والمواقف الانفعالية والأزمات. إنها تختلف عن السيرة الذاتية كما عرفناها في أدبنا العربي وفي الآداب الأخرى أيضاً، فليس فيها لوحة لحياة ويليك وإنما فيها صورة صادقة للبناء الفكري الذي ارتفع مدماكاً بعد آخر، منذ دخوله الجامعة ولقائه الشكلانيين الروس واشتراكه في حلقة براغ وتعرفه على الناقد ليفز ثم سفره إلى الولايات المتحدة واشتراكه في نشاط النقاد الجدد... وغير ذلك مما يجعل القارىء يمسك بالخيوط الدقيقة للتكوين النقدي عند ويليك، الذي على الرغم من اختلاطه بمدارس نقدية كثيرة، إلا أنه ظل لوديسيا (حيادياً أو مراقباً يأخذ ما تستطيع ملكاته اهتضامه) يتفاعل ويستفيد من غير أن يجرفه تيار نقدي مهما كانت وجاهته ومهما بلغت مصداقيته، فقد كان يبتعد عن الهفوات التي يراها وإن تعاطف مع التيار الذي بدرت منه. وكان يوجه ملاحظاته من دون أي حرج لمن شاركهم نشاطهم... لذلك احتفظ باستقلاليته.

المترجم

استطلاع واسترجاع

صديق قديم يزور لماماً جامعة يال كتب إلي أنه صدم في حياته لدى رؤية كتبي تعرض في «مكتبة سترلنغ» فقد ظن أنني مت - من دون ورقة نعي ظاناً أن الصحيفة مضربة. وقد تأكد ظنه عندما أمعن أكثر. وأنا نفسي أفكر في عيد ميلادي الخامس والسبعين كدافع لإتمام مشروعي الكبير «تاريخ النقد الحديث». مجلدان آخران في طريقهما إلى الظهور: الخامس المكرس كله للنقد الإنكليزي والنقد الأمريكي في النصف الأول من هذا القرن، والسادس والأخير المكرس للقارة الأوروبية. وقد أنجزت الكثير من الخامس. وسوف استخدم مقالات فردية مبعثرة في عدة دوريات بعد أن أراجعها وأحدّثها: حول برادلي وفرجينيا وولف وعزرا باوند واليوت ورتشاردز وليفز، حتى أضع جدولاً مخصصاً للنقاد الإنكليز وايرفنغ بابيت وبول المرمور وادموند ولسون وجون كراورانسوم وكلينث بروكس وكينث بيرك وبلاكمور ووليم ويمزات، وسأضيف إليه حديثاً يعرض طرائقي في «تاريخ النقد» ويدافع عنها، ومقالة بعنوان «النقد الجديد: ماله وما عليه» نشرت حديثاً في مجلة «البحث النقدي». ومقالة عن آلن تيت كتبت منذ ثلاث سنوات أدخلها ناشر ألماني في مجلدين من مجموعة مقالات عن جميع الشخصيات الكبرى في النظرية الأدبية الإنكليزية والأمريكية من فيليب سدني حتى نورثروب فراي.

وما زال المجلد السادس أقل إنجازاً، لكنني كتبت مقالات عن بنديتو كروتشه، وعن التراث الكلاسي في فرنسا وعن شارل دولوز والبرت نيبوديت وعن ثلاثة باحثين كبار في الرومانسية، كتبوا بالألمانية وهم

أرنست روبرت كيورتيوس وليو بسبتجر وأريك اورباخ، وعن أميل ستايجر والشكلانيين الروس وعن النقد التشيكي وماسمي مدرسة براغ. فجوات كثيرة لابد من ملئها. فمثلاً لم أكتب شيئاً بعد عن النقد الإسباني. وهكذا فإن دراستي وكتاباتي مخطط لها أن تبقى عدة سنوات أخرى. كما أن لدي تعهدات وخططاً أخرى. فمنذ سنوات وعدت بإصدار طبعة جديدة منقحة لكتابي «عمانويل كنط في إنكلترا» الذي نشرته دار جامعة برنستون عام ١٩٣١ لكنه طبع في براغ. إنه يشتمل على كثير من الأخطاء المطبعية بسبب جهل طابعه باللغة الإنكليزية. وقد كانت إنكليزيتي عندئذ تعاني من نقص وعيوب وكانت هناك أخطاء في النقل عن المخطوطات التي تعبت في حلّها. ومنذئذ حصلت على معلومات جديدة وفيرة آمل أن أنسقها. ولست واثقاً أيضاً من التفسير الهيغلي لكنط الذي قمت به. لقد راجعت معظم كتبي في النسخة المنقحة، ولكني ما زلت محرجاً في الفصل الخاص بكولردج. فالطبعة المنقحة من دار جامعة برنستون سواء في الملاحظات أو في الكتابات المجموعة هي أبعد من أن تكون كاملة. وأخشى إلا أرى اكتمالها في حياتي. ومن دون النص الكامل لـ«الملاحظات» ومن دون الوصول إلى ما يسمى «التحفة الرائعة» التي لم تنشر بعد لا يمكن تقديم الرصد المقنع الكامل لعلاقة كولردج بكنط. ولست على ثقة أني سأنجز أي شيء خططت له. ولا تتوافر دائماً إلا: إرادة الله.

وعندما أنظر خلفاً إلى عملي أرى اليوم كيف يعكس بوضوح التغيرات في النقد والدراسة الأدبية، التي حدثت في الأربع والخمسين سنة من حياتي الكتابية. وعندما دخلت الجامعة التشيكية في براغ عام ١٩٢٢ لدراسة اللغة الألمانية واجهني نوع من الدراسة التاريخية والفيلولوجية كانت هي السائدة في تلك الأيام، وموروثة من التراث الألماني بجذوره

الممتدة في الرومانتيكية، وتشتمل على تضخيم للماضي المعتم التوتوني والسلافي وللعصور الوسطى. وقد حاضر أستاذ اللغة الألمانية جوزيف جانكو (١٨٦٩ - ١٩٤٧) عن الأحرف الصوتية في الفصل الدراسي الأول وعن الأحرف الساكنة في الفصل الدراسي الثاني. لقد جئت من المدرسة الثانوية حيث درست إعراب اللاتينية وترجمتها وشيئاً من اليونانية ولكنني لم تكن عندي أي فكرة بسيطة عن الصوتيات. فلم أكن أميز بين الصوتيات السنية والصوتيات الشفوية. وقد درس ارنوست كروس، أستاذ الأدب الألماني (١٨٥٩ - ١٩٤٢) فصلاً عن الشاعر المغني وتعمق في كل شاعر في المخطوطة الألمانية، فسرد حياة كل شاعر وقدم الشكل الستانزي وما شابهه في كل قصيدة. وقرأ النبلونجن عند الألمان في العصر الوسيط الأعلى، فاهتم بالطريق الدقيق الذي سارت فيه الصحبة على الدانوب إلى مصيرهم في بلاط أتزل. وهي فصل آخر وزع الأستاذ كروس الرسائل التي جمعها من القلاع والأرشيفات في بوهيميا كتبه كتّاب ألمان ونمسويين وعهد إلينا بتحريرها. كان علينا أن ننسخها من الأصل، وقد وثق بنا جداً، مؤكداً على العنوان والتاريخ وشرح الغوامض إلخ. وقد حصلت على رسالة جميلة لكرستوفي مارتن فيلاند، الشاعر الروكوكي في القرن الثامن عشر، ورسالة لاوغست فون بلاتين، الكلاسي في أوائل القرن التاسع عشر. لقد كان تمريناً جيداً: إنه يدعك حراً في المكتبة.

والتحقت لفترة بفصل الأستاذ أوغست سوبر، ثم بالجامعة الألمانية الشهيرة. وأذكر أنه كان علي أن أكتب تقريراً عن اعلان يزعم أنه كتبه نابليون من إلبا، كان أعده المؤلف الرومانتيكي الألماني جوزيف كوريس فقيل إن مقالتي كانت عميقة وشاملة بحيث «لا عشب ينمو بعد ويليك» وقد كانت مجاملة غامضة وكان موقفي من هذا النوع من الدراسة

غامضاً حتى في ذلك الوقت، وظل غامضاً طيلة حياتي.

لقد وجدت ضالتي في أستاذ فتى للأدب الألماني هو اتوكار فيشر (١٨٨٣ - ١٩٣٨) الذي ألّف كتباً عن هنريك فون كليست ونيتشه. لقد كان محاضراً لامعاً، وعلى الأخص بسيكولوجيا شخصياته المفضلة في الأدب الألماني، وكتابه عن هايني الذي لسوء الحظ دفن في اللغة التشيكية، برز في الفصل الذي ألتحقت به. في عام ١٩٠٨ كان أحد الأوائل (أول الأوائل مطلقاً) بين أساتذة الأدب الذين استخدموا التحليل النفسي في تفسير العمل الأدبي: الأحلام في رواية غوتفريد كيلر «هنريك الأخضر».

في ١٩٢٤ أسس فيشر المجلة الجديدة «النقد» مع سالدا (١٨٦٧ - ١٩٣٧) وفيها نشرت أولى مقالاتي فانتقدت فيها بشدة الترجمة التشيكية لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت» وهي محاولة جريئة من شاب فتى لأن المترجم سلاديك كان شاعراً مبجلاً وتعتبر ترجماته عن شكسبير قطعاً رائعة. وكان سالدا الشخصية المهيمنة في النقد التشيكي الأدبي منذ تسعينات القرن التاسع عشر، فقد خاض المعارك من أجل الرمزية وكل أشكال الحداثة وظل متحالفاً حتى مع أصغر شعراء الطليعة بسبب تعاطفه مع كل شيء جديد وثوري. وعين أثناء الحرب العالمية الأولى أستاذاً للأدب الغربي في الجامعة (مع أنه كان صحفياً فردياً يكتب للصحف) وظل يحاضر في الأدب الفرنسي باشمئزاز بل أحياناً بتذمر معتبراً واجباته الجامعية تلهيه عن كتابته. ومع أني معجب بكتاباته الأولى فقد خاب أملي في محاضراته وقد زرته في جناحه تحيط به شلة من الشبان يتبختر بينهم بطريقة متغطرسة نفرت منها.

وكان هناك فاكلاف تيل (١٨٦٧ - ١٩٣٧) أستاذ الأدب المقارن،

وهو موضوع كان وقتئذ مزدهراً في الأقطار السلافية التي كانت منجرفة وراء الفولكلور المقارن، علم الموضوعات، أو ما يسمى بالألمانية تاريخ الموضوعات. وكتب تيل حكايات جن ناجحة واعتبر كل الأدب الشفهي منحدراً من أدب الطبقة العليا. كان ذا ذاكرة مدهشة بالموضوعات والحبكات وكان ناقداً مسرحياً مخيفاً يستطيع أن يسرد قصة مسرحية فيجعلها مدعاة للضحك والعبثية. كان رجلاً فطناً، وكن نهلستياً في آرائه عن الدراسة والنقد. ومازلت متعاطفاً مع دحضه لحتمية هيبوليت تين وريبيته حول التفسير السببي في الدراسات الأدبية.

وأخيراً هناك ميليم ماتسيوسن (١٨٨٢ - ١٩٤٥) أستاذ الإنكليزية الذي صار فيما بعد مؤسس حلقة براغ اللغوية ورئيسها. لقد كان نصيراً للسانيات الوصفية التي لم أكن أعرف عنها شيئاً في تلك الأيام. لكنني أعرف دفاتره عن الأدب الانكلوسكسوني والأدب الإنكليزي في القرون الوسطى، وحضرت فصوله ومحاضراته التي شرح فيها تاريخ الأدب الإنكليزي القديم شرحاً متزناً وصفياً. كان ذوقه الأدبي يحدده إعجابه ببرنارد شو وويلز والتراث الروائي الإنكليزي الذي يتفق مع النظرية التجريبية العامة، فقد كان مهتماً بالقيم الثقافية والأخلاقية للتراث البروتستانتي البريطاني الذي ظن أنه يصلح للأمة.

عندما استرجعت ذكرى هؤلاء الأساتذة اعتبرت نفسي محظوظاً في قدومي إلى جامعة براغ في زمن ازدهارها عندما كانت الدراسة القديمة تعاني من صدمة الأذواق الجديدة والنقد الجديد. فجامعة براغ القائمة في العاصمة سمحت بتآزر الدراسة والنقد وما زلت أشعر أنه الحل المثالي. لكنني لابد أن أعترف أني كنت أرفض الولاء الكلي لأي واحد من أساتذتي. كنت راغباً حقاً في أن أقدم بحثاً تاريخياً فيلولوجياً إلا أني

شعرت بمحدوديته. لقد أعجبت باونوكار فيشر جداً ولكني نفرت من مبادئه السيكولوجية وتحليله النفسي ولم أستطع أن أصبح من أتباع سالدا، كما لم أشاركه فيما بدا لي بحثاً غير نقدي للإبداع. ولم أكن مهتماً بمذهب تيل عن الأب الشفهي، ولم أشارك ماتسيوس نظرته عن الأدب الإنكليزي. ولم أكن مهتماً بمذهب تيل عن الأدب الشفهي، ولم أشارك ماتسيوس نظرته عن الأدب الإنكليزي. ولم أكن مهتماً وقتئذ بشكسبير والشعراء الرومانتيكيين والفكتوريين ولم اهتم، بعد زيارتي لإنكلترا عام ١٩٢٤ بجون دُنْ ولفيف الشعراء الميتافيزيكيين. وقد رأيت في كاتدرائية سان بول ضريح جون دن وقد أدرج كفنه وعلقت عليه مختارات من الشعر الإنكليزي في القرن السابع عشر جمعها ماسنغهام وقد أثرت في تأثيراً عميقاً. لقد كنت وقتها مستعداً للتأثر بالاهتمامات الجديدة بالشعر الباروكي الألماني والتشيكي.

قمت بأول محاولة للانتقال من براغ. في ١٩٢٣ زرت هايدلبرغ وسمعت محاضرة من فريدريك غوندولف وجذبت إليه. لقد قرأت «شكسبير والروح الألمانية» وكتابه عن غوته واعتقدت أن الدراسة الأدبية هنا متحررة من الحذلقة وتسمح بالاحكام والتعميمات الجريئة. وشاركت في الحماسة الجديدة لهولدرلن الذي كتب عنه غوندولف كتابة واعية. لكنني في هادلبرغ نفرت من جو العبادة المخيف المحيط به، وتأكد لي أن المطلب غير المنطوق للولاء الشامل بل حتى الاذلال الخسيس لروح حلقة جورج وآرائه كان غريباً عن طبيعتي. لقد عدت إلى براغ وانتقلت من الأدب الألماني إلى الأدب الإنكليزي. وصرت مساعد ماتسيوس وكتبت أطروحة تحت إشرافه بعنوان «كارليل والرومانتيكية» درست فيها صلات كارليل الألمانية وهو موضوع يخالف قناعات ماتسيوس الخاصة. واستقبلت د. ميل في حزيران ١٩٢٦ ثم أمضيت بضعة أشهر في إنكلترا

أعد سجلاً خاصاً عن مشروعي الجديد «اندريو مارفل» الذي أردت تفسيره في علاقته بالشعر الباروكي الفرنسي واللاتيني. في ذلك الوقت كان هناك القليل مما كتب عن مارفل عدا عن المقالة الرائعة لا ليوت وسيرة ذاتية صغيرة بقلم اوغسطين بيريل. لقد كانت صدمة كبرى عندما وجدت في أكسفورد أن طبقة نقدية جديدة في طريقها إلى الظهور وأن كتاباً كبيراً بالفرنسية يعده تيغويسي.

اضطررت إلى إرجاء خطتي - غير عارف أنها ستتغير. وهكذا رحبت بزمالة الولايات المتحدة، فصرت زميلاً في جامعة برنستون. لقد وضعت قدمي على تربة هذه البلاد أول مرة في ايلول ١٩٢٧. والتحقت في برنستون بأربعة فصول كما لو كنت طالباً متخرجاً (مع أني نلت زمالة ما بعد الدكتوراة). ولأول مرة في حياتي تلقيت التاريخ الأدبي الإنكليزي، فكتبت مقالات نظامية ووصفت قراءاتي. وفجأة عدت إلى نمط الدراسة التي أردت الانفصال عنها في براغ. لم يكن في برنستون آنئذ تعليم للأدب الحديث أو الأدب الأمريكي. فلم ألق التشجيع لاستلام العمل من هاربر، كاتب سيرة وردزورث. ومن بين أساتذتي الخمسة خصص توماس مارك باروت فصلاً لتعليم «هاملت» فما كنا نفعل شيئاً سوى أن نقارن سطراً بسطر لكتابين صغيرين بالكتاب الكبير. وخصص شارلز غروسفينور اسغود لسبنسر فصلاً اهتم فيه اهتماماً كبيراً بالمصادر والخلفيات. وأول واجباتي كان «الأنهار الايرلندية في شعر سبنسر» فاستوجب مني البحث النظر في الخرائط القديمة لايرلندا. وطلب منا روبرت كلبرن روث قراءة الكسندر بوب، وبفطنته الهازلة والساخرة نقل إلينا شيئاً من روحه وشرح برادن، الشاب الذي توفي باكراً جداً، أفكار الدكتور جونسون متعاطفاً معها. وقد امتدح زميل فصلاً رابعاً فانتسبت إليه وأضفت عبئاً على الفصول الثلاثة. وقد روج موريس كرول لجماليات كروتشه وقام بشرح

الشعر الغنائي الإنكليزي. كان وقتها يكتب مقالة عن نثر الباروك الإنكليزي. وظهرت طبعة ثانية تقول أني أقنعته بأن يسميه الباروك (كان قد سماه من قبل «العلية»). لكن كرول قرأ ولفلن ولم يكن بحاجة إلي حتى يتعرف على الباروك. وتعلمت من روث وبراون شيئاً عن نقد القرن الثامن عشر. ومن القراءات تشربت شيئاً عن الجو النقدي لذلك الوقت. قرأت ميكين والنقد المبكر لفان ويك بروكس لحضارة العمل الأمريكية. قرأت الإنسانيين الأمريكيين الجدد، ثم قرأت الكثير عن المسرح. فيما بعد قابلت بول المرمور، الذي عاش في برنستون، لقد أعارني نسخاً من كتابات أفلاطونيي كامبردج. سمعت محاضرة ايرفنغ بابيت في هارفرد قبل عودتي إلى تشيكوسلوفاكيا في حزيران ١٩٣٠. وقد تأثر بالكلاسية الجديدة للقرن الثامن عشر والمناقشات المعادية للرومانتيكية التي قام بها الإنسانيون الجدد، لكن أيضاً لا أستطيع القول أني تغيرت. لقد تأكد لي الآن أني كنت محظوظاً في عودتي فنجوت من السنوات الضاغطة وبذلك لم أتأثر بالماركسية السائدة في ذلك الوقت. قرأت بعض النقد الماركسي في براغ لكنني بقيت غير مبال، ربما بسبب أنه في تشيكوسلوفاكيا كان الحزب الشيوعي يعتبر أداة في يد ستالين.

عندما عدت إلى براغ كنت أحمل مخطوطة كتابي «عمانويل كنط في إنكلترا» في شكله الكامل تقريباً. وفي العامين ونصف العام في برنستون ثم في سميث ثم في برنستون مرة ثانية، طورت اهتمامي المتزايد بالفلسفة: وعلى الأخص بالمؤلفين الإنكليز والألمان ـ كنط وفيختة وشيلنج وهيغل. وفي سنوات الدراسة في براغ تجنبت أساتذة الفلسفة الذين بدوا لي غير مهتمين بشرح الفلسفة الوضعية. وفي برنستون (١٩١٩ ـ ١٩٣٠) انتسبت إلى فصل عن منطق هيغل كان يعلمه ألماني شاب هو فيلتمان والبروفيسور ليدجر وود. وكانت أطروحتي عن كارليل قد قادتني

إلى كولردج وقادني كولردج إلى كنط وشيلنج. وفي مكتبة ويدنر في صيف ١٩٢٨ اكتشفت كثيراً من الكتب والمقالات والمراجع المهجورة عن كنط في العقد الأخير للقرن الثامن عشر والعقود الأولى من القرن التاسع عشر. وفي توقفي في لندن وأنا في طريقي إلى براغ قرأت مخطوطة منطق كولردج في المعرض البريطاني واكتشفت مندهشاً أنها لم تكن سوى مجموعة مقاطع من «نقد العقل الخالص» مختلطة مع مقاطع من موسى مانلسون والتأملات الورعة لكولردج نفسه. الفصل الذي كتبته عن كولردج جعلني أشرح رأياً فيما استعاره كولردج ووصفه في تاريخ الفلسفة الذي كان وربما ما يزال يثير الامتعاض.

في عودتي إلى براغ سلمت بأن مخطوطتي «عمانويل كنط في إنكلترا» أطروحة ثانية كان من الضروري الموافقة لأكون محاضراً في الجامعة في الأدب الإنكليزي. لقد كان موضوعي غريباً تماماً عن ماتسيوس إلا أن ذهنيته المتفتحة جعلته يوافق، مع أنه طالبني أيضاً بكتابة مقالة عن الموضوع في العصور الوسطى. وكنت وقتها قدمت أطروحة صغيرة عن «اللؤلؤة» (١٩٣٣) وهي دراستي الوحيدة التي نفذتها عن العصور الوسطى، فجعلتني أباشر قضايا الرمزية والتفسير الثيولوجي والاوتوبيوغرافي الذي تخليت عنه أو قمت بحله بطريقة مقنعة.

عندما وصلت براغ بعد غيابي علمت أن الحلقة اللغوية قد أسست. فانضممت إليها فوراً وشاركت في عملها. وحضرت مؤتمراً عن الصوتيات في كانون الأول ١٩٣٠ مع رومان جاكوبسون وجان موكاروفسكي وأعضاء آخرين من تلك المجموعة الرائعة. وكمحاضر جديد كان علي أن أقدم محاضرة تدشينية: كانت عن «التجريبية والمثالية في الأدب الإنكليزي» فانحزت جداً إلى التراث المثالي والأفلاطوني في

الشعر الإنكليزي. وقد بقيت سنوات وسنوات في براغ تحت تأثير زملاء الكلية القدامى في الحلقة وأنماطهم في الشكلانيين الروس. لكني أستطعت أن أحقق استقلالية كاملة. ففي مراجعة لترجمة كتاب شكلوفسكي «نظرية النثر» عام ١٩٣٤ أعلنت عن عدة هفوات في تطرفه في نزعته الشكلانية الميكانيكية، وفي مقالة عن تاريخ الشعر التشيكي لجاكوبسون وموكاروفسكي ناقشت آراءهما في التطور الأدبي. لقد طلبت منهما تعديل شكليتهما باتجاه النقد القيمي والاهتمام بالمضمون الفلسفي. وقرأت كتاب رومان انغاردن «الفن الأدبي» (١٩٣١) وقابلت انغاردن في المؤتمر العالمي للفلسفة في براغ عام ١٩٣٤.

وفي عام ١٩٣٥ أبعدت مرة أخرى. وبما أن طموحاتي لمقعد أستاذ في جامعة براغ كانت بعيدة، فقد رضيت منحة في أن أصبح محاضراً للغة والأدب التشيكيين في مدرسة الدراسات السلافية في جامعة لندن، وقَدَّمتْ أجرة هذه المحاضرات وزارة الثقافة التشيكية. ولكني احتفظت بوضعي في جامعة براغ كخلف لماتسيوس. وفي لندن صغت مفاهيمي النظرية في مقالة بعنوان «نظرية التاريخ الأدبي» نشرت بالإنكليزية في المجلد الثالث من أعمال حلقة براغ اللغوية عام ١٩٣٦. وأشير إلى هذا لأن المقالة أعيد نشرها مع تغيير طفيف في مجلد «الدراسة الأدبية» الذي نشره نورمان فورستر عام ١٩٤١، ومرة أخرى كفصل أخير في كتابي «نظرية الأدب». لقد اعتنقت هذه الآراء وصغتها قبل عودتي إلى الولايات المتحدة الأمريكية وقبل أن أعرف أي شيء عن النقد الأمريكي الجديد.

وفي إنكلترا عرفت سريعاً شيئاً ما عن رتشاردز الذي لم تستطع سيكولوجيته السلوكية أن تقنعني، ووقفت منها كما وقفت من مدرسة براغ وفينومينولوجيا انغاردن، تلميذ هوسرل. وفي كامبردج، صيف

١٩٣٦ قابلت ليفز وبعض أصدقائه كليونيل نايتس وهنري فلوشير. وتعاطفت مع موقف ليفز المعادي للنزعة الأكاديمية، وحالاً بدأت أسهم في مجلة «سكروتني» كتبت أيضاً مقالة نقدية طويلة عن رتشاردز ووليم امبسون وليفز لدورية «السلاف والسلافية» التشيكية التي تشرف عليها حلقة براغ. وحاولت في رسالة طويلة أن أقنع ليفز في كتابه الذي نشر حديثاً «إعادة التقييم» أن عليه أن يشرح فلسفة بليك ووردزورث وشيلي. نشر الرسالة في «سكروتني» وكتب رداً بعنوان «الفلسفة والنقد» (١٩٣٧) فاتهمني أنني كفيلسوف لم أفهم أن النقد لا يهتم بالأفكار المجردة بل بالقراءات الحسية الملموسة. وقد لاحقتني هذه القطعة طيلة حياتي: أعيدت طباعتها من دون رسالتي الأصلية في كتاب ليفز «التواصل المشترك» وقد اقتبست كثيراً. صرت كدمية قش على وشك السقوط، مع أني وافقت حقاً على تمييز ليفز العام بين الفلسفة والنقد، بل تابعت الاعتراض على الانحياز المعادي للنظرية في النقد الإنكليزي، وفي نثر ليفز خاصة.

بالإضافة إلى واجباتي كمحاضر في التشيكية التي جعلتني أدرس حركة الإحياء القومي التشيكية والرحالة الإنكليز في بوهيميا وتأثير بايرون في الشاعر الرومانتيكي التشيكي ماشا، وضعت مخططاً انبثق انبثاقاً طبيعياً من انشغالي بنظرية التاريخ الأدبي. وعملت سنوات عدة في المعرض البريطاني في تاريخ كتابة التاريخ الأدبي في إنكلترا. وبعد غزو هتلر لبراغ في ١٢/ ٣/ ١٩٣٩ تخليت عن فكرة العودة إلى براغ وقررت الهجرة إلى الولايات المتحدة . وقد تحقق لي مركز في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة ايوا بفضل مساعي توماس مارك باروت. وقد صحبت معي مخطوطة كتابي «نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي» التي نشرت في عام ١٩٤١. وقبل الالتحاق بايوا أمضيت ستة أسابيع في مكتبة سترلنغ في

يال صيف ١٩٣٩ محاولاً إتمام كتابي. وهنا قابلت المرحوم جيمس مارشال أوزبرن وعن طريقه قابلت ماينارد ماك ولويس مارتز.

وعرفت شخصاً واحداً فقط في ايوا ولم أعرف شيئاً عن الجامعة. وقد اضطررت إلى البحث عن مستقره الصحيح في خريطة المتحف البريطاني. إلا أني كنت ممتناً لأن أجد موطىء قدم في هذه البلاد التي كانت البلاد الوحيدة التي قدمت لي ملجأ في الحرب الوشيكة. وفي ايوا انخرطت مباشرة في صراع بين الدراسة التاريخية والنقد. وبما أني عينت من قبل نورمان فورستر مدير دراسة الآداب، الداعية الإنساني الجديد المتحمس، فقد وقفت إلى صف النقد ضد الدراسة التاريخية. وما زلت أذكر المواجهة مع أحد المؤرخين الأدبيين الذي رد بإنفعال شديد على تهمة أنه هو أيضاً كتب شيئاً من النقد. قال: «هذه أكبر إهانة يمكن أن يوجهها إلي شخص ما» وقد حمي غضبه كثيراً. وقد أحضر فورستر في تلك السنة بالذات أوستن وارن من جامعة بوسطن. ومع لفيف من الشبان شكلنا «عصبة النقد» وألفنا كتاباً بالتعاون تحت اسم «الدراسة الأدبية: أهدافها وطرائقها» (١٩٤١) وفيه قدم اوستن وارن فصلاً عن النقد وقدمت أنا فصلاً عن الدراسة الأدبية. لقد أفرزت الأربعينات تأسيساً للنقد كموضوع أكاديمي في الجامعات الأمريكية. وقد كان كتاب «فهم الشعر» لكلينث بروكس وروبرت بن وارن (١٩٣٨) أول خطوة تربوية كبرى في هذا الميدان. وقد علم روبرت بن وارن مرتين في جامعة ايوا كأستاذ زائر. ولدى تأسيس المؤسسة الإنكليزية الحديثة في اجتماع في جامعة كولومبيا قابلت كلينث بروكس وآلن تيت وويمزات عام ١٩٤٠ وكذلك ١٩٤١. لقد تأثرت جداً بالنقد الجديد لكن أيضاً بقيت خارج أولئك الذين جاؤوا بمفاهيم مسبقة مختلفة. لقد شعرت أنا وأوستن وارن أننا أبحرنا تحت رايات مزيفة عندما ساهمنا في كتاب نشره نورمان فورستر. وتكون لدينا

مشروع تأليف كتاب «نظرية الأدب» الذي يجمع نظرة اوستن وارن النقدية الجديدة إلى معرفتي بالتطورات القارية. وقد ظهر كتاب «نظرية الأدب» بعد تعويق طويل يعزى جزئياً إلى انشغالي بكتاب حربي (علمت دروسه عن المنطقة العسكرية والبرنامج اللغوي في تشيكوسلوفاكيا) وإلى مرض السيدة وارن وموتها. إن تاريخ النشر هو كانون الثاني ١٩٤٩ وهو تاريخ مخادع فمعظم الكتاب ألف بين ١٩٤٥ و١٩٤٧ والإشارات كلها تعود إلى أعمال نشرت سابقاً. لقد أشرت إلى مقالة براغ «نظرية التاريخ الأدبي» وإلى فصل عن «طريقة وجود العمل الأدبي للفن» وهو إعادة طباعة لمقالة نشرت في العدد الأخير من «المجلة الجنوبية» القديمة عام ١٩٤٢. لم نكن نفكر في الكتاب كنص تدريسي، لكنه انتشر في المدارس والكليات، كما انتشر في الأقطار الأخرى، وترجم إلى اثنتين وعشرين لغة. وأحدث ترجمة هي الروسية التي لم أر نسختها بعد.

في ايوا، وكأوروبي يعرف عدة لغات، قمت بتدريس دورة عن الرواية الأوروبية، وقدمت فصلاً في العلاقات الأدبية والثقافية الألمانية والإنكليزية. كنت قد اقتنعت منذ أمد بعيد أن الأدب الواحد لا يستطيع أن يدرس من دون تخطي حدوده باستمرار. واعتنقت قضية الأدب المقارن كموضوع جدير بمجاراة الآداب القومية القديمة. وقد تراءى لي أن الدراسة القومية الراقية للأدب قد دفعتني إليها الآمال البراقة التي أعقبت الحرب.

عندما استدعيت إلى جامعة يال عام ١٩٤٦ كأستاذ للأدب السلافي والأدب المقارن جئتها بشيء من الروح التبشيرية. لا يوجد في يال كرسي ولا برنامج ولا قسم وليس فيها مدرس. في هارفارد وكولومبيا كانت الأقسام القديمة في سبات عميق. ففي هارفارد كان هاري ليفين في السنة

ذاتها واثقاً من إحياء الموضوع واستدعى سلافيا أيطاليا هو ريناتو بوغيولي، لينعش البرنامج. وبدأت مجلة فصلية وهي «الأدب المقارن» بالصدور عام ١٩٤٩. وكان العدد الأول منها يشتمل على مقالتي «مفاهيم الرومانتيكية في التاريخ الأدبي» التي حاولت فيها دحض حجة لوفيجو الشهيرة دحضاً جذرياً.

في البدء كان برنامج يال صغيراً جداً، فقد كنت الشخص الوحيد الذي يعمل بدوام كامل. استحضر فيما بعد لوري نلسون (جونيور) وهو أحد الأوائل البارزين في البرنامج، وانضم إلى الموظفين الذين نسقوا مع الأقسام الأخرى. ثم صار البرنامج مستقلاً وصار مليئاً في أواخر ١٩٦٠. كما ازدهر أيضاً من إحالتي على التقاعد عام ١٩٧٢ وقدم دفعة رائعة من الطلاب. وقد أشرفت أنا نفسي على زهاء خمسين أطروحة. إنني على ثقة من أن الذين تخرجوا في القسم مهما اختلفت مشاربهم واهتماماتهم يشتركون على الأقل في شيئين: تكريس أنفسهم للدراسة الأدبية والحرية الكاملة التي يعبرون بها عن ميولهم.

بعد «نظرية الأدب» كرست ما يبقى لدي من طاقة بعد التدريس والإدارة لتأليف كتابي العالمي الضخم «تاريخ النقد الأدبي». بدا لي من المحتوم البحث عن دعم وتبرير وتصحيح نظرية الأدب في التاريخ. إن النظرية تظهر من التاريخ تماماً كما يمكن أن يفهم التاريخ عن طريق الأسئلة والأجوبة في الذهن. فالتاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ويشتمل عليه. ثمة وحدة عميقة بين الواقع والفكرة بين الماضي والحاضر.

والكتب التي رافقت كتاب «تاريخ النقد الحديث» هي «مفاهيم نقدية» (١٩٦٣) و«مواجهات» (١٩٦٥) و«تمايزات» (١٩٧٠) والمقالات الجديدة المبعثرة في الصحف والمجلات آمل أن أجمعها تحت عنوان المقالة

الرئيسية «الهجوم على الأدب» وهي مقالات تحمل الروح ذاتها وتحاول أن ترصد التطورات في أمريكا وأوروبا.

انظر إلى الوراء فأرى احتفاظي باستقلالي عن المراحل التي مررت فيها: الدراسة الأدبية والنقد الرمزي في زمن سالدا اوغوندولف، والنزعة الإنسانية الجديدة ومدرسة براغ التي شكلها الشكلانيون الروس ومجموعة ليفز والنقد الأمريكي الجديد. قد أكون لوديسيا (نسبة إلى مدينة لوديا في آسيا الصغرى التي كانت تنأى عن التحزب في الدين والسياسة ـ المترجم) ولكني آمل أن أكون قد حافظت على انسجامي مع ذاتي وجوهر معتقداتي هو أن التجربة الجمالية تختلف عن التجارب الأخرى، فتخلق مملكة الفن، مملكة الخيال، مملكة المحاكاة، ذلك أن العمل الأدبي للفن، إذ يبنى بناء لغوياً، فإنه في الوقت نفسه يرتبط بالعالم الخارجي، لذلك لا يمكن أن يوصف فقط بالوسائل اللغوية بل إن فيه معاني تخص الإنسان والمجتمع والطبيعة، وكل الحجج عن النسبية ترتطم بالجدار الأخير، فنحن كطلاب أدب نواجه موضوعاً، عملاً فنياً موجوداً هناك (مهما كانت حالته الانطولوجية المطلقة) يتحدانا أن نفهمه وأن نفسره، فلا وجود لحرية كاملة في التفسير. التحليل والتفسير والتقييم هي مراحل متشابكة للمنتوج الواحد. إن المحامي يعرف أو يظن أنه يعرف الصواب من الخطأ، والعالم يعرف ما هو حقيقي وما هو زائف، والطبيب يعرف ما هي الصحة وما هو المرض، فقط الباحث المسكين في العلوم الإنسانية يتخبط، غير واثق من نفسه ومن دعوته بدلاً من أن يؤكد بكل فخر حياة العقل التي هي حياة الفكر.

المحتويات

الهجـوم

علـــى

الأدبـــ

«الهجوم على الأدب» هو آخر كتاب لرينيه ويلبك، يفنّد فيه نظريات الزاعمين أن الأدب لا مسوغ له وأن وجوده تشويش على الحياة فيبرهن بالمنطق العلمي الواقعي أن الأدب ضرورة حياتية، ولا ارتقاء للإنسان من دونه. ولكن أي أدب؟... أدب البورنو الذي تدعو إليه الناقدة سوزان سانتاغ؟ أم أدب الصمت الذي يدعو إليه الناقد إيهاب حسان؟..

وإلى جانب ذلك يعالج الكتاب الأطروحات الأدبية كعلاقة الأدب بالتاريخ والقيم والتراث، وكذلك بدرس التيارات النقدية كالشكلانية الروسية والنقاد الجدد والنقد الأمريكي في الستينات..

وقد حرصت «دار الأهالي» أن نضع بين يدي القارئ العربي هذا الكتاب الرفيع الذي يتابع دفاع فيليب سدني وشللي وجان ماري غويو عن الأدب، فعهدت بترجمته والتقديم لفصوله الناقد حنا عبود، وهو من أهم النـ المعروفين في الوطن العربي بتحقيقه لأهم الأعمال الأدبية وأعلامها القرنين التاسع عشر والعشرين.

الناشـــر



السعر ٢٢٥ ل.س